

الممارسة النقدية من القرب إلى النظرية المهاجرة

□ مالك مقور

لماذا الممارسة النقدية؟

لا تستقيم الأمور والأوضاع لا بل والحياة ذاتها، في أي مجتمع من المجتمعات من غير نقد. حتى، لا يمكن أن يتم تطور وتقدم وارتقاء في هذه المجتمعات من غير النقد البناء والصحيح والجريء. وكل من ينتمي إلى جنس البشر، كائنًا من يكون، وفي أي موقع كان، إن لم يقبل النقد، فهو غير قابل للتقدم والتطور والتصحيح، وإن كان هذا الكلام في كل مجالات الحياة، ونشاطاتها الواعية، السياسية منها والاقتصادية. الاجتماعية. فماذا عن النقد الأدبي، والثقافة عموماً؟

أقول ذلك، لأنه في يقيني لا يمكن فصل الأمور والأشياء، والأوضاع عن بعضها بعضاً؟

فالثقافة نتاج المجتمع، تنشأ به، وتمكس قضاياها، تتأثر به وتؤثر فيه. وما السياسة والاقتصاد، والتاريخ، وعلم الاجتماع، والأدب عموماً إلا جزء من هذه الثقافة العامة التي ينتجها مجتمع بعينه.

وهذا كله بحاجة إلى تقويم وتصويب، وفي أن إلى تغيير وتجديد، وهذه واحدة من مهمات النقد الجريء الذي هو سلاح حقيقي إذا ما استخدم في حيته، ووجد من يعمله.

والثقافة عموماً، إن لم تسع لخلق منظومة معرفية، المنظومة المعرفية بدورها خلقت منظومة وعي قاعلة في محيطها، فلا تقع من هذه الثقافة ولا فائدة.

فمن البديهي القول، إذا ما صوب النقد سلاحه، وأطلق ناره على الأخطاء، ومرتكبيها منذ البداية، قبل أن تتحول إلى فساد عام ومفسدين وفاسدين، للتمكن من القضاء على الأخطاء والتخلص منها، والجميع يعرف بأن إهمال الخطأ الصغير الذي سينمو ويتضخم يصبح من الصير استحالة، لأنه يكون قد أصبح من نوع الفساد العاصي المعند، وهذا ما تواجهه وتعالج منه المجتمعات العربية.

ولا أخيف جديداً إن قلت: إن غياب النقد الحقيقي البتاء، في أي مجتمع، هو الضابح الأول للتقدم والتطور والارتقاء والتغيير والتجديد والتحديث، والتصويب من أجل حياة كريمة للرعايا أو المواطنين.

رب قلل يقول، ما علاقة هذا بالممارسة النقدية الأدبية؟

أقول: اليس جوهر الأدب والفن نقداً للحياة والمجتمعات، وقضاياها، وظواهرها، ومشكلاتها؟

فإذا انشغل الأدب والفن بقضايا المجتمع، وأظهر عيوبه ونواقصه، ومتطلباته، فمن واجب النقد أن يتم ما بدأه الفن والأدب، كضائفاً، منبهاً، لما يرمي إليه الكتاب بين السطور، بالإضافة إلى معاصر النصوص وعبورها الفنية.



كثيرون الذين تتعالى أصواتهم مطالبين بضرورة النقد، بعدما استقبلت المنشورات التي لا تمت إلى الأدب والفن بصلة، إلا بالاسم والعنوان حتى يقولون، لقد اختلط الحابل بالنابل، وتسلل من تسال إلى المصروف الأولى، واحتلوا، ويحملون النقد المسؤولية. وفي الوقت نفسه، يوجد أيضاً من لا يرحب بالنقد. فإن كان بعضهم في مواقع السلطة والمسؤولية، نظروا إلى النقد، حتى الأدبي منه، إذا من ظاهرة ما تخصمهم باستهجان، وراوا فيه شتائم، وعرقلة للعمل، لا بل يوجد من يتهم بالتخريب والهدم، عوضاً، عن أن يبحثوا، ويدققوا، في حيثيات هذا النقد. إن كان قد جاء صريحاً في مقالات، أو تعليقات، أو ملاحظات، أو جاء في بطون الروايات والقصص والمسرحيات.

وإن كانوا كتاباً مبدعين، فمنهم من يرى نفسه فوق النقد، إن لم يحسب هذا النقد في صالحه، أو كان لا يناسبه، أو لم يكن تقييداً له ومدحاً. عندها يعدّ الكاتب المنقود الناقد كاتباً فاشلاً. وفي أحسن الأحوال، يقول: هذا الناقد لا علاقة له بالنقد، أو لم يستطع الناقد أن يفهم نصي. ولقد سمعت وقرأت مثل الصلّام كثيراً: (إن الناقد كاتب فاشل)؛ ولو كان غير ذلك، لاستطاع أن يكتب شعراً، قصة، أو رواية... إلخ.

إن مثل هذا الكلام، ليس عار الصحة فحسب، بل من المعيب أن يصدر عن مبدع يحترم نفسه، إذ ما توجه ناقد ما مصوباً، ضاحكاً له عن عيوبه في نصه أو مثالب وسليبيات قصته أو روايته. ولتحقيقة أقول: ضمناً يوجد أنصاف مبدعين وممن لا يمتلضون موهبة الإبداع والكتابة، يوجد أيضاً من يتعاطون "النقد" وهم ليسوا أهلاً له. فهؤلاء ليسوا نقاداً، فأولى صفات الناقد هي الموهبة. الموهبة الحقيقية التي تجعله يرى لا ما يراه القارئ، حتى والكتّاب أنفسهم.

من هنا، عرفوا النقد أنه جسر بين القارئ والكتّاب، ففي حين يظهر الناقد ما استلقى على القارئ فهمه، وحلّ رموز النص، ومعطفاته وما أراد أن يرمي إليه؛ يبين للكتّاب الهبات الفنية أو السليبيات أو النواقص، قارئاً، كما يقولون، ما بين السطور، أو وراء الصلّامات.



وأنا منذ بدا اهتمامي بالنقد قراءة وكتابة، وعشت لتخصية هامة في الممارسة النقدية الأدبية. هي التفريق بين النظرية والتطبيق. نبهني إليها أستاذي في النقد وعلم الجمال، البروفيسور غينادي بوسيلوف رئيس قسم النقد وعلم الجمال في كلية العلوم الإنسانية في جامعة موسكو. إثر مناقشة (حلقة بحث) كتبته عن (الإنسان الصغير) في أدب تشيخوف، وكان موضوع الحلقة قصة تشيخوف (الحجرة رقم 6)، وهي حجرة في مشفى للأمراض العقلية، وكنت قد توصلت إلى نتيجة مفادها، أن تشيخوف يرمز بالشخص إلى روسيا القيصرية، وأن الحارس - الجلاد، هو السلطة القمعية، وأن المرضى يمثلون الشعب الروسي. سألتني حينها بوسيلوف، هل تشيخوف كاتب رمزي أم واقعي؟ قلت: تشيخوف كاتب واقعي. قال: لتفترض أن تشيخوف يعبّر عن الجلاد، أنه رمز للسلطة الاستبدادية لكن هل يعقل أن يكون المشفى رمزاً لروسيا العظيمة، وأن الشعب مريض نفسياً..

تشيقوق يقضخ تخلف الدولة، وتضميرها بحق الصمعة العامة، ويصف فساد وزارة الصمعة، لا غير، من خلال نماذج بشرية لا يجب أن تحمل القصة أكثر مما تحتمل، ولا تجبر الكتائب على قول ما لا يريد، دائماً، فَرَقَ بين ما قالته النظرية، وبين التطبيق في كتابة النقد، كان هذا هو الدرس الأول لي وأنا في السنة الثالثة في الجامعة. وهذا، ما جعلني أتذكر دائماً هذا الدرس، في أثناء قراءة أي أثر إبداعى. وأنه على القارئ - الناقد أن يفرق بين النظرية والتطبيق. مع الأخذ بالحسبان، أنه لا يمكن أن تكون ناقداً بصيراً من غير نظرية تهتدي بها، ولكن لا يجب لوي علق النص لما جاءت به النظرية. من هنا، واجهت معاناة (المصطلح) وتطبيقه تمسكياً، أي، عندما نطبق المصطلحات الغربية على نصوص عربية، خاصة القديمة منها، والأمثلة كثيرة، لكن لا بد من ذكر عميد الأدب العربي المرحوم طه حسين في هذا السياق. فطه حسين، درس الأدب والفلسفة في فرنسا، وأعجب أليماً إعجاب بنظرية الشك - لديكارت، وهو يعترف قائلاً: أريد أن أقول أنني سأسلك في هذا النحو من البحث مسلك المحدثين من أصحاب العلم والفلسفة فيما يتناولون من العلم والفلسفة. أريد أن أصطلح في هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر... وسواء رضىنا أو فكرهنا، فلا بد من أن نشأ بهذا المنهج "منهج ديكارت". في بحثنا العلمي والأدبي. فكما تأثر من قبلنا أهل الغرب، ولا بد من أن نسطعنه في نقد أدبنا وتاريخنا، فكما اصطلمه أهل الغرب في آدابهم وتاريخهم. ذلك لأن عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات السنين تتغير وتصبح غربية. أو قل أقرب إلى الغربية، منها إلى الشرقية. وهي كلها مضي عليها الزمن، جذت في التغيير وأسرعت في الاتساع بأهل الغرب (1).

طه حسين، من أكبر القامات الإبداعية الشاهقة في الثقافة العربية، وله الفضل الأكبر في تحديث الأدب العربي برمته، قديمه وحديثه؛ وكان مفكراً وناقداً وباحثاً جريئاً، قل نظيره، في حياتنا الثقافية والسياسية والاجتماعية، أقول ذلك، وأنا على يقين، أن طه حسين عندما استخدم (العقل) كحكم في أعماله النقدية التطبيقية، كان موقفاً، ولكن حين طبق نظرية (الشك) على الأدب الجاهلي، هل صابت نظريته؟ في رأيي، لم يصب طه حسين كبد الحقيقة، عندما نسب الأدب الجاهلي من جنونه، لأنه كان مستسلماً تماماً لرأي الممشرقيين. وحسب القارئ الكريم أن يعود إلى الناقد الكبير المرحوم يوسف اليوسف، الذي قد آراء طه حسين في هذا المقام، وعليه أن يحكم بعدها.

لا أنكر أنني من أشد المعجبين بشخصية طه حسين الفذ. سيرة، وإبداعاً، ونقداً حراً، خاصة، سيرته السياسية وشجاعته وجراته، وقوة بصيرته، وهو الكفيف في الوقت نفسه،

توقفت ملياً، من موقفه من المثبي، فمن المعروف، أن طه حسين لم يكن معجباً بأبي العلاء المعري فحسب، بل كان يجله ويضعه في صفوف العظماء. وكتب عنه كتابين: (ذكرى أبي العلاء) و(تجديد ذكرى أبي العلاء). وقد قيل إن (المصيبة) قد جمعتهما، أي (العمى) - ويعرف طه حسين أن أبا العلاء نفسه يعظم ويجل أبا الطيب المثبي، وقد أصابه ما أصابه من حبه وتمصبه لأبي الطيب في حضرة الشريف المرتضى، وفوق ذلك، فقد شرح أبو العلاء ديوان المثبي مرتين: مرة تحت عنوان (اللامع المزيّني) ومرة تحت عنوان (معجز أحمد).

والسؤال، كيف طبق طه حسين ما تعلمه عن ديكارت وشكّه في الأدب الجاهلي، ولم يأخذ برأي أبي العلاء العظيم، وتعظيمه لأبي الطيب، ويكفي العنوان (معجز أحمد)، لتعطي القارئ اندلالة الكافية، لمكانة أبي الطيب وشعره، عند أبي العلاء المعري؟

رحم الله طه حسين، كم كان متفائلاً حين قال: «لأن عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات السنين تتغير وتصبح غريبة، أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية».

فتحن يا سيدي لم تصبح غريبين، كما تمنيت وتوقعت ورغبت، ويا للأسف، يا سيدي، لم نبق عرباً ولا شرقيين.

في حوار مع طه حسين أجراه الناقد غالي شكري قبل وفاته في عام 1973، قال طه حسين: (أودعكم بكثير من الألم وبقليل من الأمل).

فكيف لو امتد به العمر، ورأى وسمع ما نراه، وما يجري اليوم، كيف جعائل الظلام تجتاح الأمتين العربية والإسلامية. إذ يريدون لعقليتنا وعقلنا العودة القهقري إلى العصر الحجري. وطه حسين: المفكر، والباحث، والناقد، والأديب والسياسي، وقف عمره، وكل نشاطاته الإبداعية، حرياً مع الظلاميين، القدامى والجدد.



بعد هذا التمهيد، أعود إلى (الغريبال). غريبال الكبير ميخائيل نعيمة، الذي صدر منذ واحد وتسعين عاماً، ولما يزل من أهم الكتب النقدية في رأي.

فقد لم (غريبال) ميخائيل نعيمة، الناقد الكبير عباس محمود العقاد، واستهل مقدمته قائلاً: "صفاء في الذهن؛ واستقامة في النقد، وغيرة على الإصلاح، وفهم لوظيفة الأدب، وقيس

من الفلسفة، ولذاعة من التهكم - هذه خلال واضحة تطالعك من هذا ((الغريبال)) الذي يطلّ
القارئ من خلاله على كثير من المراتف الباردة والحقائق القيمة)) (2)

يبدأ ميخائيل نعيمة الغريبة هكذا:

((في المثل: من غريل الناس نخلوم.

إذن، ويل للناقدين! ويل لهم لأن الغريبة دينهم ودينتهم)) (3)

يطرق ميخائيل نعيمة موضوعه مباشرة، وكإعلان استباقي يحدد موقف الآخرين من
الناقد. ولعمري، هو موقف، مزال النقد والناقد يعانيان منه، وكنت قد أشرت إليه.

في ((الغريبة))، يحدد ميخائيل نعيمة، من هو الكاتب والشاعر، ومن هو الناقد. منطلقاً
من شخصية الكاتب أو الشاعر أنها قدسه الأقدس، فله حياته الخاصة، ولا علاقة لأحد
بها، فله أن يأكل ويشرب ويلبس ما يشاء ومتى شاء، وفوق ذلك، من حقه أن يعيش ملاحماً
إن أراد، وله أن يعيش شيطاناً. فهذا شأنه. ولكن، عندما يمسك بالقلم ويشرع بالكاتب، أو
يعلو المنبر ويخطب، عندئذ يودع ما كتبه وما فاه به كتاباً، أو صحيفة، ساعتئذ ضمن يسلخ
جانباً من شخصيته، ليقول: "هو ذا يا ناس، فكر تفحصوه، ففيه لكم نور وهداية، وهاكم
عاطفة احتضنوها فهي جميلة ثمينة" (4).

يفرق ميخائيل نعيمة، هنا، بين نقد الأثر الأدبي، وأصحابها. وعندما يخرج النشاج الأدبي
من تحت قلم صاحبه، لم يعد ملصقاً له فأصبح ملصقاً للجميع، ولهم أن يحكموا عليه. من
خلال الغريبال الذي يوسمه أن يفصل القمح عن الزؤان.

وعندما يفصل نعيمة في هذا، يدرك أن الكثيرين من كتّاب العربية وقرائها لا يزالون
يروون في النقد ضرباً من الحرب بين الناقد والمثقود (5).

ومن ثم يعود صاحب الغريبال موضعاً فكرته وقصده من الغريبة، إنها فصل الحبوب
الصالحة عن الطالحة، بينما القصد من النقد الأدبي هو التمييز بين الصالح والطالح، بين
الجميل والقبيح، بين الصحيح والفساد.

ويقتر ميخائيل نعيمة، أنه في المرف الشائع، قلما اتفق ناقدان على رأي واحد في أمر
واحد. ذلك، لأن لكل ناقد غريالته الخاص، ولكل ناقد موازيته ومقاييسه. يقول: "وهذه
الموازين ليست مسجلة لا في السماء، ولا على الأرض، ولا قوة تدعّمها وتظهرها قيمة صادقة
سوى قوة الناقد نفسه" (6).

ولكن من أين يستمد الناقد هذه القوة؟ في رأي نعيمة تتجلى هذه القوة،
1 - من الإخلاص في النية، أي دون أحكام مسبقة، 2 - وانحبة لهنته، 3 - والفيرة على
موضوعه، 4 - دقة الذوق، ورقة الشعور، 6 - تيقظ الفكر.

عند ميخائيل نعيمة، كما هو معروف، أن الشعراء طليقات، كذلك النقاد طليقات،
ولكن في رأيه، لا يكون الناقد ناقداً إذا فقد (قوة التمييز الفطرية)... وهنا تكمن القضية،
لأن يمتلكون هذه الميزة، قوة التمييز الفطرية، التي ما هي إلا الموهبة. بوضوح نعيمة هذه
الفكرة قائلاً: **لكل القوة التي توجد لنفسها قواعد ولا توجد لها قواعد. والتي تتبدع لنفسها**
مقاييس وموازن ولا تبتدعها المقاييس والموازن. فالناقد الذي ينقد (حسب القواعد) التي
وضعها سواء لا ينفع نفسه ولا منقوده ولا الأدب بشيء (7).

وهذا ما قصدته أعلاه، بين حفظ النظرية، وبين التطبيق. لأنه في رأي صاحب الفريال،
وهو رأي سديد، لو أن صغانت "قواعد" ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع، الصحيح من الفاسد،
لما كان من حاجة بنا إلى النقد والناقدين بكلام آخر، لو كان ثمة "قواعد" ضالوم
الأخرى، وتعلمها الجميع، لأصبح الجميع نقاداً.

الناقد في رأي نعيمة، هو ضالمايغ الذي يميز الذهب عن النحاس، والألماس عن الزجاج،
وهذه واحدة من صفاته ومهائنه، فالناقد أيضاً، هو مولد ومرشد.

مولد: لأنه في ما ينقد ليس في الواقع إلا ضالماً نفسه، كما يقول، فإذا استحسناً أمراً
لا يستحسن لأنه حسن في ذاته. بل لأنه ينطبق على آرائه في الحسن، وإذا استهجن أمراً قلعدم
انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية.

ومرشد: لأنه كثيراً ما يردُّ كتاباً مفروراً إلى صوابه. يُعد نعيمة **أن حكم الناقد من**
دمرهم قليل. فهم لا يرضون فريقاً من الناس إلا بإغضاب فريق آخر. لكن الناقد الحقيقي
القوي، الناقد الذي يمتلك الأدوات الحقيقية، والمعرفة الواسعة، والفريال المتين، لا يحفل بمن
يرضي ومن يقضب، ويختم (الفريلة) بأنها سئة الطبيعة وسئة البشر الذين هم من الطبيعة.
يقول: **"لننطق المفريال حقاً، ولنسمال الحظ، أن يسمعتنا بمفريلين حلاقين صادقين".**

لم يكتف ميخائيل نعيمة في غرباله، الذي بدأه بالفريلة، ومن هو الناقد، بل تناول
موضوعات أخرى، ك**مصور الأدب، والمقاييس الأدبية، وتقني الضفادع وغاية الحياة**، وهي
موضوعات في غاية الأهمية، يتعلم منها الطالب، ويفيد منها الشاعر والكاتب، وتفتي الناقد
وتتشح له نافذة الاجتهاد. أعرف، أنني لم أف (الفريال) حقاً، لكن الحيز هنا لا يسمح،

وسأفترض أن الجميع قد قرأ هذا الأثر الأدبي الصغير، ومن فائته قراءة الفريال، فليسرع لاقتنائه، والإفادة منه.



قبل أن انتقل إلى (النظرية المهاجرة)، لا بد من القول، إن النقد كان حاضراً قبل (الفريال) وبعدة، وقد صدرت عشرات العشرات من الكتب النقدية، التي واكبت الحركات الأدبية منها والنقدية، وتطور مفهومات النقد، من خلال تعدد المدارس الأدبية، والاتجاهات النقدية، ولم تقتصر تلك الكتب على الإضاءة، لما حفلت به الثقافة العربية، بل تمت ترجمة الكتب العديدة، والنظريات الأوروبية أيضاً، وقد تناول بعضها، تاريخ النقد منذ أرسطو وأفلاطون، مروراً بالنقد العربي القديم، فقد قدم د.إحسان عباس، (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) في نقد الشعر، من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، وهو من الكتب الهامة، التي أسست لمفهوم النقد عند العرب القدماء، وكيف كانوا يتعاملون النقد، ويتعاملون معه، في هذا المجال، صدر كتاب (النقد الأدبي في القرن الثامن الهجري) لمحمد علي سلطان، ولا أذكر ذلك، الآن، من باب التذكير فحسب، بل للتأكيد، أنه لم تخل الساحة الثقافية، من الكتب النقدية، على الرغم من كل الاتهامات التي توجه للنقد والنقاد، وتقصيرهم في مواكبة العصر، ولا أنسى ذكر (الديوان) لمياس محمود المقاد، والمازني، وغيرهما كثيرين، ومع ذلك، بقيت الساحة النقدية تقتصر للدراسات المعاصرة، وذلك يعود لأسباب عديدة.

من المساهمات الكبيرة، في هذا المجال، كتاب (النقد الأدبي الحديث) للدكتور محمد غنيمي هلال، الذي حدد فيه المفهوم الحديث للنقد الأدبي، فهو يعد أن أخطر ما يتعرض له مفهوم النقد الحديث هو الفصل بين النقد - بوصفه علماً من العلوم الإنسانية له نظرياته وأساسه - وبين النقد من حيث التطبيق.

وجوهر النقد من وجهة محمد غنيمي هلال، أنه يقوم على الكشف عن جوانب النضج الفني في النتاج الأدبي، وتمييزها مما سواها عن طريق الشرح والتعليل ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها⁽⁹⁾.

ومن النقد الأكاديمي، أذكر، الدكتور محمد مندور وكتابه (في الميزان الجديد)، الذي تناول فيه (النقد ووظائفه). وقد تأثر مندور بالثقافة الفرنسية، حيث درس في فرنسا

تسع سنوات، تمكن خلالها من تكوين ثقافة واسعة في الآداب والفنون. لكن مندور، كما يقول، مدين جداً لأستاذه ملة حسين. يقول مندور في الميزان الجديد: "ولقد كنت أؤمن بأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفضلها في النفس، وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه بـ(التفسير التصويري)".

ومن النقد الواقعي اختار محمود أمين العالم الذي ارتبط ميلاد المدرسة النقدية الجديدة باسمه. لقد آمن محمود أمين العالم منذ بداية حياته الفكرية بنظرة علمية إلى الواقع والحياة ورأى أن العلم معرفة بما يتضمنه الواقع من ضرورات، وهو في الوقت نفسه جهد إنساني للبطرة على هذه الضرورات وتوجيهها⁽¹²⁾. فالتقد عند محمود أمين العالم هو الحضم على شيء، على تعبير، على موقف، على مسلك ندلي برأينا فيه.. والفكر البشري في جوهره عملية نقدية⁽¹³⁾.



في عام 1980 صدر كتاب (النقد الأدبي في سورية) للناقد والأديب نبيل سليمان، ويمد هذا الكتاب من المرجعيات الأولى التي حاولت رصد الممارسة النقدية في سورية، تقريباً منذ مطلع القرن العشرين إلى الثمانينات منه. عرض نبيل سليمان فيه المساهمات النقدية الأولى للرواد الأوائل، ثم انتقل إلى الأربعينيات قبل الاستقلال، وتوقف عند الفعلية النقدية لرابطة الكتاب السوريين، وتناول أيضاً المعالم المختلفة التي بدأت على طريق النقد الإيديولوجي اليساري. ومن ثم عرج على التيار القومي اليساري، والوجودي، وقد انطلق المؤلف، من أن النقد جزء أساسي من الفعلية الفكرية، وهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالوضع الثقافي، وبالتالي بشرطه التاريخي العام⁽¹⁴⁾.

والكتاب يعد نقد النقد الأدبي السوري. في هذا السياق لا بد من ذكر كتاب (الأدب والأيديولوجيا في سورية) لـنبيل سليمان ويو علي ياسين. الذي صدر عام 1974، وقد تناول المرحلة بين عامي 1967 و 1973. وحسب القارئ أن يتذكر هزيمة حزيران الشنيعة في عام 1967، وحرب تشرين عام 1973، وبغض النظر، عن قيادة كثيرين ممن لم يعجبهم الكتاب، فإنني مازلت أرى، بعد أربعين عاماً من صدوره، أن الكتاب هام، لأنه حرك الفعلية النقدية، ثم الغاية التي رمى إليها المؤلفان مازالت تستحق التأمل، والتفكير، في كل

ما يجري في الوطن العربي وخاصة سورية، موطن الكتاب، في هذه الأيام، جاء في المقدمة: ((والواقع أن ركعوداً نقدياً وفكرياً عاماً يرين منذ هزيمة حزيران 1967، بل إن ركعوداً سياسياً هو الآخر كان قائماً حتى نهاية عام 1973، عبر عنه الصحفيون والسياسة وقتذاك بـ "حالة اللا سلم واللا حرب". بيننا وبين الإمبريالية والصهيونية، ونراه الآن وبشكل مطرد في المصالحات العنيفة مع الرجعية في الداخل، ومع الأوليفارشات العربية. ويمكن رصد هذا الركود السياسي، أو هذه الردة السياسية، في انشغال الفرد بنفسه على طريق جمع وزيادة الثروة، ضمن حالة مطاوعة من الجنون الرأسمالي والكلب البرجوازي، وانهمار القيم الأخلاقية لصالح الأثنية والنفعية والتفلق ((الثوري)) 13.

أجل، بعد أربعين عاماً، جرت تطورات صغيرة، وأحداث كبيرة أيضاً، جرت تغييرات وإنزياحات واسعة في عمق المجتمع السوري، وغضب من غضب على مصطلح (الأيديولوجيا)، لأنها ارتبطت خطأ بالاشتراكية، أو الشيوعية أو الماركسية متأسين قول رثيف خوري: (أنه لا يوجد أدب بلا سياسة، ولكن هناك سياسات بلا أدب).

إن الردة السياسية التي تحدث المؤلفان عنها في المقدمة، ومصالحة الرجعية في الداخل والخارج، ومهادنة أو السماح للأوليفارشيا، ولرأسمال المتوحش، والبرجوازية الطفيلية، كل هذا مهد للمرحلة التي تعاني منها سورية الآن، كله هي الثروة الخصبة من ناحية وفتح ثغرات عديدة تسلل منها التكفيريون الظلاميون بعد تحضير بيئة حاضنة، سرعان ما انقضت.

من هنا، صفات الثقافة مسؤولة، الأدب مسؤول، وكذلك النقد الجاد والصارم الذي لا يهادن.



وأخيراً، (النظرية المهاجرة):

كتب إدوارد سعيد: (الثقافة والإمبريالية) 16 و(الآلة التي تقش دائماً) 17 و(العالم والنص والناقد) 18.

وتعد الكتب الثلاثة، بعد الاستشراق، من أهم ما كتبه إدوارد سعيد.

في كتابه (العالم والنص والناقد)، يتوقف إدوارد سعيد عند (النظرية المهاجرة). وفي رأيه: إن الأفكار والنظريات لتهاجر مهاجرة الناس والمدارس النقدية - من شخص إلى شخص ومن حال إلى حال ومن عصر إلى عصر آخر، فالحياة الفكرية والثقافية تجد غذاءها عادة

وأساساً بشأنه عائد إلى تداول الأفكار على هذا النحو وذلك لأن هجرة الأفكار ولفظيات من مضمون أن تحرر هي الاحتياقه من حقائق الحياء ومنهي في الوقت نفسه الا شمول مقيد للشامل الفكري.

ينظر إدوارد سعيد إلى هجرة الأفكار مثله مثل الاستيراد، فالتحولات التي تستدعي لتأمل العميق، كما يقول، على وجه التحديد في مهجرة الأفكار والنظريات من ثقافة إلى أخرى، مثلما جرى في استيراد الأفكار المعروفة بالأفكار الشرقية حول التسمي على الحيرة ليشيريه إلى أوروبا في مطلع القرن التاسع عشر أو مثلاً جرى نقل بعض الأفكار الأوروبية عن المجتمع إلى مجتمعات شرقية تقليدية في آخر القرن التاسع عشر

يبين إدوارد سعيد أن للنظرية المهاجرة أربعة أطوار

أولاً: الموطن الأصلي،

ثاني: المسافة التي نعرض سبيل المفكره التي تسبق من موضع سابق إلى زمان ومكان آخرين.

ثالثاً: مجموعة الظروف، ظروف النقل، أو ظروف المقبولة، لضبط جره لا يتجرأ من ظروف النقل.

رابعاً: تعرض هذه المفكره التي أضحت الآن موضع الاختواء أو الدمج بشكليات كدمج أو جرئي إلى شيء من التعرير جراء استحداثها الجديدة، أي من خلال الموقع الجديد الذي تحتله في زمان ومكان جدد²⁰.

يستعرض إدوارد سعيد أسماء نقد، مثل هرتمان، وجورج لوكتش، وغولدمان، ولكر ما يهتم في هذا السياق، ما يقوله عن النقد

1- أسبق نظرية، كمنسفة اسمية حاد للفس، منحاز للمحكمة، ضد النقد كبرعة رجعية وضد كونه يحد ذاته شكلاً من أشكال الأدب

2- دور النقد كمنع وقارئ جيد يكسر في صيته المميز ضد تعريه أو ضد خلق معيار جديد

3- النقد باعتباره العلم الاجتماعي ' السياسي ضد البعد كشكل من أشكال الميتافيزيقي الفلسفي والتحليل النفسي وعلم اللغة، أو أي فرع من هذه الفروع ضد النقد كشكل له عليه أن يعمل عملي مع ميدان ' ملوثة من أمثل الترويج ووسائل الإعلام والمنظم للاقتصادية

4. المقدم كقائد للغة (اللغة ككلاهما صوت ساكن، كصقيد، حاصبة، كصمينا هيريتي لا تاريخي) ضد التحليل للغة المؤسسات، ضد المقدم تدارست للعلاقات هيمما بين اللغة وبين الأشياء السلا لموية 21

كما ويشيد دؤارد سعيد بكتب جورج لوكاش (التاريخ والوعي الطبقي) الذي حظي بشهرة وسعة عن جدارة، لأنه استطاع أن يحلل ظاهرة التجسيد المادي، ألا وهي المصير لشمل لدي يتلث به كل جواب الحية في عصر هيمت عليه السلي

سعيد هيممة الراسمالية التي هي أكثر النظم الاقتصادية تمجسلا وتخصيلا كصمينا



على الرغم من كل الأصوات التي تتدني بحفوت صوت البقد، وعدم تعطية الصم البثلي من المشور من الشعر ولروية والقصة، يلاحظ الباحث، أن أصواتا جديدة قد دخلت ميدان الممارسة النقدية من غير أن نسي مساهمت جلدون الشمعة. ومحي الدين صبيحي ومحمد كامل الحطيط وعدس بن نزيل، ويوسف اليوسف، ود حسام الحطيط، ود وهب رومية، ود حسن جمعة، ود خليل الموسى، ود مائدة حمود، ود عاطف البطرس، ود غسان عليم، ود عادل هريجت، ود هيثق سليطس، ود هورية روبري، ود صلاح صليح، ود جمال صبح، ود رشوان قصماني، ود فؤاد المرعي، وغيرهم، وغيرهم. هؤلاء لهم مساهمت جد في اعدة الممارسة النقدية وتفعيل الحرصة النقدية والثقافية، ولي معهم وقفه تالية، مع ملف حر عن النقد، وتوجهته ومدارسه.

شواهد

- 1- طه حسين، *في الأدب الجاهلي - دار المعارف، مصر، ص 67*
- 2- ميخائيل نعيمة، *العربال، بيروت - ص 10*، مؤسسة نوفل ص 5.
- 3- ميخائيل نعيمة، *العربال، بيروت - ص 10*، مؤسسة نوفل ص 13.
- 4- ميخائيل نعيمة، *العربال، بيروت، ص 10*، مؤسسة نوفل ص 14.
- 5- ميخائيل نعيمة، *العربال، بيروت، ص 10*، مؤسسة نوفل ص 14.
- 6- ميخائيل نعيمة، *العربال، بيروت - ص 10*، مؤسسة نوفل ص 15.
- 7- ميخائيل نعيمة، *العربال، بيروت - ص 10*، مؤسسة نوفل ص 17.
- 8- ميخائيل نعيمة، *العربال، بيروت، ص 10*، مؤسسة نوفل ص 19.
- 9- د. محمد غنيمي هلال، *التقدي الأدبي الحديث، القاهرة، ص 1*
- 10- د. فؤاد المرقسي، *التقدي الأدبي الحديث، جامعة حلب، ص 156*
- 11- محمود أمين العالم - *الثقافة والثورة، بيروت، ص 248*
- 12- نبيل سليمان، *التقدي الأدبي في سورية، بيروت الفارابي، ص 15*
- 13- نبيل سليمان، *بو علي ياسين الأدب والأيقولوجية في سورية ص 5*
- 14- ادوارد سعيد، *المتن والسفر والتقدير، اتحاد الكتّاب العرب، ترجمة عبد الحكيم محمود، ص 276*
- 15- ادوارد سعيد، *المتن والسفر والتقدير، اتحاد الكتّاب العرب، ترجمة عبد الحكيم محمود، ص 277*

علاقة الممارسة النقدية بالممارسة الإبداعية..

د. ميادة حمود

مفهوم النقد وطبيعته:

مارال النقد يتمتع بسمعة سيئة في وطننا العربي، نظراً للمفاهيم الخاطئة المقترنة به، إذ يعني كشف العيوب والواقص، أي تليط الضوء على الجوانب السلبية في النص الأدبي بلا ذكر لحماياته، أي للجوانب الإيجابية، وعازلاً إلى اليوم يعاني من عدم الفصل بين النقد الموجه للنص الأدبي وبين صاحب النص، لذلك يجد أي انتقاد نص، يظن صاحبه أنه موجه إلى شخصه، بل كثيراً ما يتحد بعض القاد يتوجهون إلى صاحب النص أكثر من النص الأدبي نفسه، لهذا ليس غريباً أن يستقطب مفهوم النقد في هاوية الابتذال والشتائم والمعاملة! فيسقط في حملة من العلاقات الشخصية، فيسأى عن الفكر والحوار مثلاً يسأى عن التذوق الجمالي، وبالتالي ينتقد فعالياته الأساسية، فيدور في فلك طليبي هامشي!

ولو سمع المظهر في طليبي هذا لتشتد انتقدي لوجدناه مريضاً من مجموعة من الثقافات والملازم (علم الشمس، وعلم الاجتماع، والفلسفة، وعلم الجمال...) بصقلها دقة في التحس ورهافة في الفوق وعمق في الرؤية

إذا مر ل النقد بعيداً عن أن يكون شتائم فكرية ودوقية هدفه البقاء لا الخطفية والترقي لا الأسفاد وذلك عن طريق التحليل والمصير والتقييم ضمن هدفه التأسيس لأحسن أدبيه حديده عينا، عن طريق التعريف به والتحديث عن شأته، وتطويره

ومما يلاحظ أن الناقد الأدبي مؤهل ليدور التوسيع بين المرسل (الأيض) وبين مستقبل (القرن) ونقص ليس بسيطاً، بل هو بسيط فاعل، إذ بمكانه ترعيب للمستقبل، حين يمدح الأثر الفني، ويبرز جمالياته، ككف بمصده ن يعز المستقبل حين يسمه الأثر، ويرر منطقاً.

النقد الأدبي بين الموضوعية والذاتية

بدت محاولات عدة لجعل النقد الأدبي علماً فسياتر العلوم الطبيعية، مهمته تشرح النص الأدبي عبر قوانين عامة مستمدة من العلوم في أغلب الأحيان.

ومد التقديم بعد فوعد لسميل القول الأدبي، وتصميم أولاه، خاصة في مجال الشعر، كتتوقف عند أغراضه، وعند بلاغته وأوراه، فكانت هذه القواعد أشبه بقصبان تتهد النص الأدبي، بل تحيله، في كثير من الأحيان، إلى جنة هامة

ومع انتشار العلوم الوضعية في القرن التاسع عشر، بدأ النقد الأدبي على يد (برونثير، سانت بوف، تين...) وطبقته أحد فروعها، بل كثيراً ما تحول النص الندي إلى جلسة في التحليل النصي للمؤلف، أو التحليل الاجتماعي لطروقه، حتى فكانت نقرأ أحد فروع العلوم الإنسانية (علم النفس، علم الاجتماع...) ومن المعروف أن هذه العلوم تسعى إلى الانتساب من حيث المنهج إلى العلوم الطبيعية مع فروق في درجة الدقة الاحتمالية. أي أنب مع العلوم الانسانية لا تصل إلى نتائج حتمية وشيئية، في حين نجد أحكام العلوم تتصف بالموضوعية والإملاق في الأحكام، لكن الوهي للعاصر بطبيعة القوانين العلمية، حتى في العلوم الطبيعية، يكشف لنا أن هذه

إذ على الناقد أن يبرود بكل هذه التقصير والعلوم لا ليصفي على النص الأدبي كم هي وإنما لتساعده على فهم أدق له، إذ بتخصيص مع معطيات النص الأدبي وطروحاته، هيمنتين بما يداسيه من مناهج وعلوم، دون أن يغفل جماليات النص، حيث تسعده دافقه الجمالية

إن فصل أثر خاص، ككف يقول جس سترويسكي، يشهل عليه النقد إتما هو خطوة انتقالية، تقوده إلى معرفة أكثر نهراً وأوسع إحاطة بمالك الكلام الأدبي، وهذا يتجه نحو نظرية في الأدب، لكن هذا التعميم في المعرفة النقدية يظل في حال من التطور، ومن صالح النقد أن يهد نفسه ناقصاً غير مستكمل، بل من صالحه أن يرجع على أخطائه، وأن يعاود الجهد، حتى تظل كل قراءة للأثر الأدبي مبدية من كل فكرة مسبقة، أو مجرد لقاء بسيط، فلا تظني حليها أفكاراً ذهنية، لا تظن لها متحدة سابقة (أ) فالناقد، أي الناقد الحقيقي، يمتلك مرونة فكرية تساهي به عن الثوابت الجامدة، وتجعله صغر امتحان على الثغرات، وأكثر قبولاً لدر في الفهم والحدق المختلف، لكن ما أكثر المتضمن الذي يتجسد في قوالب، يتكون منه مبدعة، ويسور أن الرمز لا يعرف الثبات!

إن ما نفقده هو المرونة الفكرية التي تكسبنا حملاً نقدياً فعالاً في الحياة وفي الأدب معاً، لأن أي تطور حقيقي، في رأينا، لابد أن يصاحبه، أو يصفه نقد يشاء، يضع يده على جوانب الضعف لينم تجوزها، كم يصع بده على جواب القوة لومة تطورها لذلك حين يمتلك القدرة على النقد الذاتي في حياته وفي أدبه، نستطيع الهوس بأنفسنا، وبإبداعنا، أي تعد هذه القدرة الخطوة الأولى لتطوير دواتنا، وإتجاد الأدبي نحو الأفضل

تتعلق من طرف تاريخي واجتماعي ونفسي معايير لنا، صحيح أن العلم لا هوية له، لكن الأدب الذي لا يحمل هويته الخاصة أي بصمته الخاصة لن يكون ديب حقيقياً لذلك نستطيع أن نعدّ النقد الأدبي بشئ فكري ودوقي، يحدد من العلم ما يطوره، ولا يؤثر على هويته، فهي لا يبدو صورة عن نقد أو فكري الآخرين ودوقهم، خاصة أنه يتعامل مع نفس أدبي يحمل خصوصيته، التي لا يمكن أن تجعله مسدي لأدب آخر.

لو تأملت النص النقدي الذي ينشئ رواج لدى القراء، لللاحظت في فيه من الذاتية ما لا يمكن أن يخطر على بال كتعمسة الناقد للنص الأدبي، ذوقه في تسويل مواضع الجمال فيه، اعتماده على مبيحة الخاص في تأمل النص وإطلاق الأحكام عليه، بل نجد فيه نفعات من الوعي والإلهام، لكن في المقابل نجد فيه كثيراً من الموضوعية، كالأستفادة من معطيات العلوم الإنسانية، واستخدام أدوات المنطق في الحوار مع الكتائب أو المثقبي، واعتماد المبادئ العقلية التي تتعلم الأفكر، وتمنع التبع والانحراف، لتضمن الانطلاق من النص الأدبي، وتتابع خطى الناقد فيه من السابق إلى اللاحق، أي من مقدمته إلى شئجه.

كذلك تبرز الذاتية بل موضوعية حين نحلل النص الأدبي، حين نلعب بعض جوانبه، وحين نطلق أحكامهم قيمة، مع أن هذه المعاليمات (التحليل التعليل التقييم) تدور له عقلية نحن نكتب حين نغمق في رؤيتهم، نلاحظ تدخل الدوق والمراج والتكوير الذاتي والطرف في مع الأحكام العقلية.

ويما أن الإبداع الفني يعني عدم تكرار سادج سابقة، وعدم التجمود في قوالب ثابتة، أي يعني تحولاً إلى ككل ما هو مبدع واستثنائي،

الموضوعية، وهذه الأحكام العقلية ليست إلا وعماً، لأن الظروف المعملية للتجربة العلمية ووجود الإنسان الباحث يقللان كثيراً من حيادية التجربة، لهذا انتقلنا إلى العلوم الإنسانية التي يسمى النقد الأدبي منذ أكثر من قرن من الزمن للالتصاف إليها، وإن كان قد ضل الطريق بسبب النزعات الموضوعية لرواد هذا الطموح، فإتينا سوف نجد أن حساب دور الناقد، كمنظرة الأبيولوجي (الذي يحكم انطباعاته وتجزئاته) هو أمر ضروري، ولابد من الاعتراف به، وإن عدم الاعتراف به هو نوع من نفس موضوعية المعملية البحتة. (2) على حد قول سيد البعراوي.

إذاً نحن بحاجة إلى المنهج العلمي في للمؤمنة المقدبة، الذي يعني محاولة الموضوعية والابتعاد عن الأهواء والعلاقات الشخصية في تعاملنا مع النص الأدبي.

وقد نمذنت استخدام معالومات موضوعية لأن الموضوعية بشئها، لطلق أمر غير ممكن في مجال العلم، فما بالنقد في مجال الأدب، فالناقد الأدبي إنس له فكره الخاص، كما أن له مزاجاً خاصاً، تؤثر فيه الظروف التاريخية والاجتماعية التي يعيشها، فذلك فبن الناقد الذي يعاني كضارئة وطنيه، لابد أن تختلف رؤيته للنص الأدبي عن ناقد آخر لا يعاني مثل هذه الضارئة. كما أن تعامل ناقد عاصي القصر مع أحد النصوص لابد أن يختلف عن ناقد يعيش حياة مرفهة، بل يمكن أن نلاحظ أن دوق الاتمس ينطور حسب مراحل عمره، وحسب ثقافته، فما يمكن بمجيب أيدم المراهقة، قد لا يجيب أيدم الشباب والطفولة، كما أن تجارب في الحياة وفي الثقافة لابد أن تؤثر على طيبة اتوافد وروايات وأفكرت.

لذا كله لن نلج ناقد في دوق نفس أدبي، إذا وضع في ذهنه مبدع قد تكون عريه عنه،

مفهوم الأدب وطبيعته

لو تأملنا الأدب لتلاحظنا فيه عناصر كثيرة عصبية على الأمل الموضوعية قريبة من الذاتية (الانتماءات، والخيال، والموسيقى...) فالطائفة الوجدانية والتخييلية، هي التي تشعر بصاً ما بالجماليات الأدبية أو العبية بتعمير أدق، فتنتفي عن لغة الآلة والجماعة

هذا لا يدنس شؤه إلى أننا لا نعني بهذا القول عدم وجود عناصر موضوعية في الأدب كالمصنف والبيئة، فهي تتداخل مع العناصر الذاتية عبر اللغة الأدبية، ولأنك أن هذه العناصر تتصلقت من جسم أدبي وأخر، فالتروية والمسرحية مثلاً تشتمل هذه العناصر للموضوعية (الملمسية، والتاريخية، والاجتماعية...) وكذا أساسها فيها، وهذا ما لا يمكن أن نجد في الشعر الوجداني العفائي، إذ يعطى الجانب الذاتي عليه

إن الأثر الأدبي يبدو على هيئة مسار، أي مجموعة من العلاقات المتحولة التي يهيئها الفن بين وجداني الكاتب المرصد وبين العالم الخارجي. وبذلك يبدو العمل الفني، حتى في نظر الفرائد الساذج، تتابع حسب اتجاهه الخاص، **ولها ذاتي من بداية ونهاية، وشدة حدث أنجز في المتصلة للتوالي لهذه الممارات المترابطة، إلا أن الحدث يرقى متضمناً في عالم الكلام، إذ إن تمتع عمله التنوي، وطريقته الخاصة في التأثير يتركز عبر التنويه الذاتي للأفعال والأحوال.** (3) هذا الإبداع الأدبي في النتيجة ثمة يمتزج فيها الخاص بالعام والذات بالموضوع على نحو متميز، يحمل بصممه الكاتب أو الشاعر، وبذلك ينتقل إليهم فكر تليدهم وعواطفهم وخيالاتهم عبر لغة خاصة، تمتاز بالابتكار والادخار.

وقد يبدو لنا العمل الفني المزدوج، على وجه الخصوص، عند داخل عالم، إنه صورة مصغرة شاملة للبيئة التي نشأ فيها، فكيف أن العلاقات،

لها يستطيع أن يعد الإبداع تجرد لكل النوع من التابه والتوازي الجمدة. وعلى هذا الأسس لن يستطيع الفن التقليدي، الذي يعتمد مر ثبت فهم الإبداع، ومن ثم تناوله وفق قوانين جديدة، تكشف جمالياته وتجاوزاته لتكمل ما هو مألوف، ومثل هذا الكشف لا بد له من توافق الذاتية والموضوعية، عندئذ نجد لدينا بشراً مبدعاً يتجاوز الأطر الثابتة، ماوامت اللغة الأدبية التي ينوبها المقدم مرويعة. نذهب بمختلفه وحيوية. وبدلنا يحصر الفن الأدبي بمتبر الناقد، فكيف يكتب نصاً قديماً متبراً، بمتبر ويمهدنا في أن واحد، لأنه لم يكتب بجملة من المعرفة والعلوم، وإنما استعان بالحدس والإلهام والدوق، ويكمل ما يشغل به الفن التقليدي وحيوية، ويعدده عن الآلة والجماعة.

إننا بحاجة إلى ناقد يستطيع الموازنة بين ذوقه وعقله، بين مراجعته ومعارفه، أي يوازن بين ذاتية وموضوعية، فلا يعطى على نقد الجانب الذاتي أو الجانب الموضوعي، وقد يبدو لنا العمل النقدي في مرحلة الكسور أقرب إلى الجانب التأثري، فالتأثر إما أن يكون موجب بالنص الأدبي، أو غير موجب، ثم تبدأ المرحلة التالية، التي هي أقرب إلى الموضوعية، حيث يتأمل النص الأدبي، ثم يعمله بحثاً عن أسباب إعجابه بالنص أو نموره.

لها لا نستطيع أن نسم الكتابات النقدية بالمعلمية والحيادية، إذ تتعلم فيها الدين باعتداس، دون أن يتبته الناقد. فتهيب النص التقليدي حيوية وجدانية، خاصة إذا استلج إقامة توازن بين انفعالاته ووجدانه وبين معارفه والأسس النظرية، التي اسطق منها العمل الفني. فلا يمتثل الناقد ذاته على النص الأدبي، ليمسح استقلاليته وفراسته من الداخل، فتعلم أصنافه ورؤاه على أعماق النص الأدبي ورؤى الكتابات

ولكن كثيراً ما يحمس النقد الموضوعي ذاته في الوقف الحرجي، التي يستطيع تدويلها بدوافع منهجية علمية، مصلاً روح الأدب وجماليته

أنت تبحث عن علاقة معقدة بين الأدب والنقد، يأخذ شكل منهما حقاً، ولا يقتدي على الآخر، وهذا لا يعني إقامة حدود شاذة بينهما، مستتالية كل واحد منهما لا تسمى بتر الملاقة بينهما، إذ إن مثلاً منهما بحاجة للآخر، فالأديب مثلاً أن يستطيع تطوير أدبه، ما لم يمتلك حملاً نقدياً، يتحول به أدبه، لكن لا يعضد أن تستسلم لأراء المبدع حول أدبه، في حين تقبل نقده للآخرين بحذر، خشية نقيس الداتية على الموضوعية

ومعكداً فإن شكل مبدع ناقد بالقوة، لأنه يمتلك حساسة نقدية، ثقافته عميقة، فهم يستطيع أن يستمر في طريق الإبداع، لكونه يستطيع تطوير نفسه، مما يعضد على تطوير أدبه، إذ ينظمه ذوقه الأدبي إلى تصحيح إبداعه قبل نشره، فكما تحفز على ذلك ثقافته النقدية.

ومعكداً نجد الناقد مبدع بالقوة، حين يمتلك رصافة حس تجعله يتدق الإبداع، ويشمل بمسواش الجمال فيه بمصطلحاته مستقنة الشخصية والنقد

صحيح أن النقد الأدبي قد يكون ناقد للأديب، بمعنى أن النص الأدبي يستدعي نقاداً أدبياً، يلقي الضوء على مسواش الجمال فيه ومواش الصمت على طريق التحليل والتفسير والتفسير، ولكن قد يستبق النقد الأدب حين، حين يعرف الأدب على بعض الأحاسيس الأدبية غير المكونة، أو يعرفهم على بعض مظاهر التجديد في الجنس الأدبي الواحد (الشعر مثلاً) مما نلاحظ امتزاج المظهر بالمطبق، بمعنى أن النقد المجرد الذي يؤمن لأحاسيس ديبه حديثه، أو لحواش تحديده في أحاسيس تقليديه، لا بد أن يمارس

مجبب محمود، أنه لا حرج على الناقد في أن يهتر من وضع الأثر الأدبي أو الفني في نفسه، ليهتر هو بعرضك يندرج تحت مقولة الإبداع، لكن ذلك الناقد قد أخطأ في هذه الحالة، حين أطلق على نفسه صفة الناقد، اللهم إلا على صفة التجويز، الذي يهتد عن دقة الوصف، وإلا فما هو الفرق من حيث الجوهر، بين مبدع وقف على شاطئ الليل في ضلال مجموعة من للتفهل، فأحسن بالضرورة، ثم أجاد التعبير عنها، وبين ناقد وقف أمام ديوان من الشعر وأحسن بالضرورة لما تلقاه من قراءته من قصائد ذلك الديوان، ثم جلس ليحتر من تلك النخوة فأجاد التعبير عنها؟ إنه لا فرق يحد بين الحالتين، ولذلك فالتمثيل من النخوة هو إبداع أدبي في الحالتين، إذا أجاد الكاتب ومهارة التعبير (6)

إنما هما أمام حالة أقرب إلى التعبير عن المشاعر، وأبعد ما تكون من النقد الأدبي، لأنها بعيدة عن المظهر الذي هو وحده القابل لاختلاف الرأي وإقامة الحججة أو دحضها على حد قول د ركني نجيب محمود.

ومعكداً فإن النقد حين يسرق بالذاتية يماي عن طبيعته، لينقل إلى طبيعة أخرى الإبداع، ولن نستطيع أن نهتد منه في فهم الأدب الذي يقده، إذ يتحول هذا الأدب إلى معرض للإبداع لدى الناقد، وبدلك يعمل النقد عن الأدب، ويقده دوره الأساسي، ليهتر في حلقة مفرغة، يتكرر ذاته وأطرافاته، ويتعلق عن دور الوسيط بين المرسل (الكاتب) والمستقبل (القارئ) ومعكداً قد يمسرل النقد حين يسرق في الموضوعية، فهو عندئذ يماي عن طبيعة الأدب، الذي يتناول بالتحليل، فيحوكه إلى حشة يقوم بتسريدها على أسس علمية، متعصداً أن الأدب لغة هيئت المظهر والميدان والاعتعال، أي تضم جوابب موضوعية، فكما تضم جوابب ذاتية.

ظاهرة الأدباء النقاد

تتضمن ظاهرة النقاد الأدباء إلى النقاد الأنطباعي في أدب عالم الأدب لا النقد مع الأدباء النقاد هم قد ينتمون إلى عالم النقد، خاصة حين يملحون في تحويل جملة أرائهم وروايتهم إلى مصطلحات ومفاهيم أقرب إلى الموضوعية. صلا يكون النص النقدي فرصة للحديث عن الذات وتمييز البص الأدبي الذي قدّمه المبدع.

ونلاحظ أن ظاهرة الأدباء النقاد ظاهرة قديمة في الأدب العربي والعربي معاً، فمنذ العصر الجاهلي لسما وجوده لدى فئة من الشعراء، التي سميت بالعبيد الشعراء كعاصم بن حجير، وهير بن أبي سلمى، كعب بن زهير، المحطّبة إذ كانوا ينقصون القصيدة حولاً كاملاً، لهذا سميت قصائدهم بالموليات، ولأنك أن عملت التصحيح هذه تعني نوعاً من الممارسة النقدية على إبداعهم من أجل تجويد⁽⁷⁾ وهم يدلّون في سبيل ذلك جهداً مضنياً في النظر إلى القصيدة، بكساد يبلّغ حدّاً غير مقبول لتلازمت شعروهم لغة وخيالاً وموسيقى.

كما يلاحظ أن معظم الآراء النقدية التي وصلتنا (من العصر الجاهلي والإسلامي والأموي) كانت لشعراء مثل (الناجعة، الحسان، حماد بن ثابت، حبيب، الرزّاق، ذي الرمة...)، وفي العصر العباسي بدأت تجد ظاهرة تكيف النقاد الشعري من قبل الشعراء ككاتب المتمر، ودعبل الحرّاسي الذي ألف كتاباً سمي "طبقات الشعراء" ورّ فيه الشعراء حسب موالياتهم، فأورد لشعراء كل موطن كتاباً (8) وقد استمرت هذه الظاهرة في مراحل زمنية لاحقة لدى ابن رشيق، حارم القرطاجي، ابن حزم، ابن حمازة.

وفي العصر الحديث وحلب هذه الظاهرة لدى مدرسة الديوان (عبد الرحمن شكري،

بشكّل تقليدي الذي يدعو إليه نظرياً، كما حدثت في أدبنا الحديث سواء في الشعر الحديث، أم في فن القصة أم المسرحية

وقد يشترك الأدباء والنقاد في الخصمعية المرفعة والعمق الوجداني، لكنهما يجب أن يختلف في النظرة إلى الأشياء والأشخاص. فليس من المطلوب أن يدلي الكاتب بمقولات نقدية في سياق الإبداع، وفي كتاب قد يجد بعض اللامعات النقدية في المورد الروائي التجريبي مثلاً، ومن هذه اللامعات أن تكون مقبلة إلا إذا أطلع الروائي في تقديمها معنى سياق إبداعي، يبعد عنها الاقتبال، فلا تحول إلى فرصة لاستعراض الروائي مغزوه لمعرفه وإعراق عمله بالافسكار المجردة، التي تؤدي إلى خلطة بسبب الفني، إذ لا تسهم هذه اللامعات النقدية في نهوض الرواية، إلا إذا أتت عن طريق التصعيد والمص

فكذلك حين المبدع أن يستغل تقديم شكل ما يطمح إليه عبر النص الأدبي، فقد نجد مسافة ما بين الملموح والتحميد، فيأتي الناقد ليهزم الهوة بينهما، فبهين ما رغب فيه الكاتب، وما حققه من إبداع، وما أضحى فيه، وإن كنا كلما نجد أدبياً ناقداً يفتع عند إحقاق حكمه الأدبي.

وقد يصطر المبدع في الكتابة النقدية طغي يبداه عن ممارسته الأدبية حذسه حين يكون موجداً هبّز وجهه نظره ويؤسس في الوقت نفسه، لدعوته التجديدية، إنه بذلك يصف في وجه المحفظين من النقاد الذين يرفضون، في كثير من الأحيان، هذا التجديد، وقد يجد بعض المبدعين النقاد يقلقه اسمه فهمه فيجد لزام عليه الدفاع عن أدبه وتبيان مطلقته النظرية في الإبداع.

إذاً ثمة نوعان من الأدباء النقاد: نوع يمارس النقد هتافاً على ذنب التطور ويحميه وقد نجد لديه نظرات سلبية هـ وهناك دور راحله مؤلف مخصصه في نقد أو دراسات مدققة ومثل هذا النوع لا يعنى أن يكون محدثاً في النقد، بل هو لخصوبة الحصول على مسودات ككل شاعر أو فنان، كفي نلتهم كيف يملأ شعره أو قصصه تيفاً تملأ نظره النقدية ووجهه الفني، وكذلك لا يمكننا معرفة تاريخ كتابة مقال قصيدة أو قصة على حدة، إذ مارال الأدباء العربي يهمل تاريخ أعماله بدقة

أما النوع الآخر من الأدباء النقاد فهو ذلك النوع المتج لتقيد، فهم درس نشاطه الإبداعي إلى جانب النشاط النقدي، وغالباً ما يكون هؤلاء الأدباء من النوع المجدد، بهمة أن يصرح وجهة نظره، ويؤسس لمناهجه الجديدة في الفن، الذي يمارسه، فيشرحه، ويبرز أهم مخطوئاته، فكيف يدافع عنها بلغة النقد، وخاصة أن المجدد، كثيراً ما يفتقد النافذة لتلهم لتجربته الإبداعية، إذ يلقى إصملاً لإبداعه من القراء والنقاد، لذلك نجده يمارس النقد، وعلى الأغلب ذلك النقد النظري الذي يؤسس للمجدد، ويشرحه، كفي يستند ثقة القارئ، وبالتالي تداعيه مع إبداعه، فكيف يبرز للنقاد التقليدي المايير الجديدة، التي يستند عليها إبداعه، خاصة بعد أن عاش من تلك المايير التقليدية، التي تؤدي إلى سوء فهمه.

لقد غطت ظاهرة الأدباء النقاد تاريخ الأدب كله، تقريباً، واعتقد أن هذه الظاهرة مستمرة منذ مدهد ذلك مدهد بجوارى المادوب ويطمحون إلى تأسيس نظرية جديدة في الفن، لذلك لابد أن تتطوّر حماسهم لتجديد عن طريق الإبداع والنقد معاً.

ولكن ثمة إشكالية تظهر في نقد الأدباء النقاد، إذ كثيراً ما يلاحظ أنه يحاول، نتيجة

عيبس محمود المقاد، عيبس القادر للسوري) وكذلك لدى طه حسين ومجنيل تعينه

مكذلك تمت ظاهرة النقد الأدبي، في الأدب العربي قديمة، تمتد جذورها إلى الأدب الأغريقي (أريستوفان مثلاً في مسرحيته الصماد نقد أسخيلوس وريوردين) وقد استمرت هذه الظاهرة إلى عصر النهضة والمصور اللاحقة، موجوداً (دراينز، وحوسون، وكولر، وروالير، وروالير، وفلوبير...) وربما يصبح القول إنه في القرن العشرين لم يعد ثمة مؤلف لم يمارس النقد... من بروست إلى بولوز ومن فاليري إلى بونفوا ومن مائور إلى د. هـ لورانس أو فوكس (9)، وفي القرن الحادي والعشرين نجد مثلاً واصحاً على ذلك لدى الروائي البير في ماريو فخرناح يوسف الحاضر جائزة بول (2010)

وقد يرى لدى زيبه ويليك في كتابه "مناهج نقدية" سبب انتشار هذه الظاهرة، فقد عبّر عن رد فعل عليه ضد الفن العالمي، وعند البحث الخاص، وعند النقد الخاص، الذي ظهر في أوائل القرن العشرين، من لا نريد أن نكون متخصصين نريد أن نكون بشراً محتملين، نريد أن نؤلف بين الوحي واللاوعي وبين حياة الحواس وحياة العقل (10) وكذلك نحصل على نقد فني متميز، يوازي بين لغة الوجدان ولغة العقل.

وقد وجدت ما يمثل ظاهرة عيبس الشعر في تراث في الأدب العربي، فهو تأملنا شعراً مثل فاليري للاحتكاك كيف يتكلم في أعماقه نافذ أشبه بتأوه حي، يخلص له النصيح لانتقاء اللفظه المناسبة للفن وهذا الناقد على ما يبدو لنا صميم، ومتشدد وقلق نهد، وحده لدى هذا الشاعر مسودات ضئيلة، لقصائد، تتجاوز أحيانا للغة، ككل ذلك من أجل أن يصل إلى شعر مصفى بعيد عن البشر، يمتلك لغة خاصة تهيئ ش عونه

التي تتحول كغيرها من كل مع الشعر عايد ان يكون شعراء في صدد معصف انحرافه ونكصت مع معصف انحرافه اد لا بد ان يملك لشد صبيعه ديب مرهعه نجله انصر عفت ونص علام مع النص الأدبي

ومن الملاحظ ان كلجورا من لمصفرين ياجسزون إلى اليكصكل الصبة، ييشون عبرهص انصكارهم. لأنها أدوم بقاء على الزمن، وأرمص انصراً في ذهن الناقد، مما لو عرضت الألفكار على الطريقة التي تفسر بها المواد العلمية الخاصة (12)

إن تقديم الفكر النقدي للمنتقي بشوب جميل مشترك انصراً طيباً في مصبه، فالنص الحمصبة الجميلة، التي توصل الفكر دون ان تنه في غابات الخيال، تستطمع ان تهلل من ثلثي الشد عملية ممته بقدر ما هي مفيدة، وبذلك يمكن للمص النقدي ان يسي على الجفاف والصلاية في التعبير، فيكصص بذلك تصعل المثقفي وابجابه لمناصبته، وعبدل يستطمع ان يشوع بدوره بشطكل الصضل، باعقادص، فشرير فصيلته في حياتنا وادبنا على السماء

لا يمكن الناقد مبدماً إلا حين يكتشف الجديد الحكيم في النص الأدبي، أو كما يقول ميخائيل ميصة من الناقد المبدع الذي يرفع النقال في أثر بقده من جور لم يهتر إليه أحد، حتى صاحب الأثر نفسه، لأن الروح التي تمكن من الصاق بروح كبيرة، في كل نزاعها وتجاهلها، فتصلك مصالحها، وتحتوي موحاتها، وتصعد وتهبط مسودها وهبوطها، هي روح كبيرة مثلاً (13)

إن الروح المبدعة للفكرة هي التي تستطمع ان تكتص بلصه متغيرة، تيشد من جصاف المصكر، دون أن تتخلل عن مداولة، فتطلق به

حمصسته الشديدة للجديد الذي يؤمن به ان يصرصه على غيره من الأدب، هيرى ما يدعه أشبه بقتون عدم يمص قواص الأدب فكله وبذلك يمص رؤيته الإبداعية الخاصة متصاصا ان القصد يقوم على جملة ما يشبه الأدباء، لذلك يرى مورثوب فراني أن الشاعر الذي يكتص بوصفه ناقداً، لا ينتج نقداً بل وثائق يدمصها النقاد، وقد تكون تلك الوثائق عالية القيمة، ولا تصرح مشكلة إلا إذا قبلت باعتبارها توجيهات للنقد، أما الفكرة الثالثة بأن الشاعر هو بالضرورة، أو يمكن أن يكون، الفصم الأفضل لنفسه أو لنظرية الأدب، فتدعي إلى صورة الناقد الطفلي أو التابع للصوب، ولكن ما أن نصل إلى الناقد له نشاطه الخاص به، وأنه مستقل استقلالاً ذاتياً في ذلك الحق، حتى يتوجب علينا التصليم بأن النقد يتناول الأدب من خلال إطار فكري مصد، وهذا الإطار لهم هو الأدب ذاته، لأن ذلك يهينا إلى نظرية الطفل ثانية، ولكنه ليس خارج الأدب أيضاً، إذ فصح حينئذ استقلالية النقد، وبخصوي الموضوع كله تصد جناح شيء مصفد (14)

لأننا نعمل سمة أساسية من سمات الأدب، وهي الذاتية، بما تصبه من عواطف واخيلة وروح ونص كص مخالف (فراني) في قوله بأن الشاعر لا ينتج نقداً، بل وثائق قصب النقاد، قد يمص هذا القول على النقد انطريقي، لكص لا يمكن أن نقبله في مجال النقد التطويري، إذ يستطمع الأدب، في ريب، لتفصه عصب الإبداع ان يحول في انصص مجهول في عوالم الأدب، فيقدم ثل صورة ذهنية لعملية الإبداع، فكما أن من يمارس الجديد في الإبداع، لابد أن يكون كثر قدره على الحديث عنه وتوصيح موهوماته وعاصره

إن في هذا القول لا تقتص من قيمة الناقد الذي لا يمارس الإبداع، مالم هذا الناقد يملك حمصبة المبدع ورفاهه توقهم، إن صدد اللقوة

- 6 - د. زكي نجيب محمود "حماد العبدى" دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط1، 1993، ص296
- 7 - من أجل التوسع في هذه الدراسة "صيد الشعر" راجع كتاب العصر الجاهلي د شوقي ضيف، ص328، 328، دار المعارف بمصر، ط4، د ت
- 8 - عبد الكريم الشتر دعب الحارثي شعر ال البيت دار الفكر، ط3، 1984، ص229، 230، بتصرف
- 9 - جاتيف تاديبه "النقد الأدبي في القرن العشرين ترجمة د منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1993، ص8
- 10 - بهبه ويليت مصاهيم نقده ترجمة د محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، ع (110) شباط 1987 ص425
- 11 - موزرب طراي شرح النقد ترجمة د محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ط1، 1991، ص6
- 12 - زكي نجيب محمود هم من التراث دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط2، 1989، ص279
- مهنايل مهمه "القبائل بيروت، ط7، 1964، ص14- 15

على أجيال ترفعهم إلى السماء وتهبط بها إلى الأرض في الوقت نفسه

وهكذا نجد أن شكلاً من الأدب والنقد مبدع بطريقته الخاصة، إذ تمتص لديهم نمية الذاتية والموضوعية، فتريد نمية الذاتية لدى المبدع، في حين تقل لدى الناقد، لتريد في القبول نمية الموضوعية، وذلك يقصص ما تجده لدى المبدع!

المعاشي

- 1 - جاس ستاروبسكي "النقد والأدب ترجمة بدر الدين الفانسم، مراجعة أنطون مقدسي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1976، ص10
- 2 - د. سيد البهراوي ألبحث عن المنهج في النقد العربي الحديث دار شوقيات ط1، ط1، ص98
- 3 - "النقد والأدب ص13
- 4 - (المصدر السابق، ص15
- 5 - ويليامز كد ويمزات وكهيت يروسكي "تاريخ النقد الأدبي تاريخ صجر ج3، ترجمة د، حسام الحبيب، منشور الديب سبكي مطبعة جعفر دمشق، ط1، 1975، ص707، بتصرف

في السارسة النقدية فيصل دراج ونظرية الرواية

□ د. وفريق سليطين

تتجه هذه القراءة إلى تأمل موضوعها، في نحو من المراجعة والمساءلة والاستخلاص، انطلاقاً من ثلاثة أركان، تتخذ منها مركبات أساسية لإعادة بناء المقروء وتعليم المفاسل ذات الأهمية الووعية، التي ترشح من خلالها طاقته الإنتاجية في هذه المعالجة التي تناول الأسس المركزية الخاصة بالموضوع، وتعيد تأسيسها من جديد، عبر عمليات النقد والسقي والتعديل والإضافة، التي يصطلح فيصل دراج بتزكيرها وتصيلها، بطرياً وتطبيقاً، بقوة الفعل النقدي وطاقته السالبة.

وقد تحب الإشارة إلى أن هذه الأركان، التي تهض عليها القراءة الحالية، تأتي استجابة لما يصح عنه الناقد في مقدمة الكتاب من أفكار رئيسة يحطوي عليها عمله، منها ما يتصل بالحقل النظري الذي شأنت فيه نظرية الرواية، ومنها ما يتصل بالحقل التطبيقي وأشكال التعامل معه، يلي ذلك الالتفات إلى تدقيق واقع الرواية العربية، شاة وتحولاً واختلافاً، مما يحمل على القول بتعيينها في مسار خاص، أو في إطار نظري محدد تشق منه أسئلتها وتطورها اللاحق.

أ. نظرية الرواية، الصيغة والرجع

في هذا المحي يتولى فيصل دراج مراجعة الجهود لنظرية ويند أسسها الفهمية كشتم عن ثمرات المطابقة التي تشد نظرية الرواية، بالتمدد أو الانساق الفهمية التي تصف ورامهم وتحكمهم بها، عن النحو الذي يحمل من الحقل

الروائي مضط تحتبر فيه النظرية ذاتها، وتري فيه تحمف لامتدادها بحيث يطعن السبق إلى قوة انطباع ونقدية الذي وهو يحرب بعينه في حقل نوعي مستقل، تضلل له للممارسة، يبرد عليه صوته، وأن يكون محلاً آخر لتفككه، ونحقق حضوره، عبر هذا الوسيط الذي يتيح له

يتمّ استناداً إلى فلسفة التاريخ، التي تنصّ حاصصها،
للتجريبية. وفيها على الممارسة، ويمتدّس ذلك
تحت نظرية الرواية على هدي محاولات الفلسفة
التي تروم قراءة نفسه في مرء غيره، حرب على
حماضه الصوري في تمرّج التاريخ، ويلزم عن
ذلك ن تاني المسبة على وفق السجودات الحاصه
بالمزج المضري والفلسفي الذي يبرع إلى
بأنفسه دائه بمعاولته مختلف الظواهر
الاجتماعية، وإثبات صاعته في تفسيرها وتأويلها

هذا القرار الذي يُعلي الأصل المرجعي، في
تعدد أشكاله المعكبة والفلسفية والأدبية
والتاريخية، هو ما ينقصه فهمل دراج في دهبه
إلى تعبير للمختلف، وإلى إضماء قيمة على حد،
التميز، بحيث لا يسكن الجهد مغلولاً بأصل
أول، أو لشداد له في رس مختلف، فهمل منه
صورة شائعة عنه، وإلّا هذا النقد القائم على
نقص مفهوم المطابقة — أو فكّ الارتباط المعصري
بين النص والأصل في نحو القيس والأرجح — هو
ما يثني معس الأحصاء بالجديد منه وقبسه
وإحتراح — وهو ما يشبه مشروعيه التحول على
نقد فلسفة الأصل، وذلك ما يهض به فهمل دراج
في محاورته لعمل نوصاتش وإضادة النظر في
أشروحه ومزيفته في تمجيب شكل من الرواية
والمخمة، على أساس من فلسفته التاريخية، التي
تتخلف عن معرفة الانتصار للأصل، وتعيد
أزمة الماضي المعسبة في مقابل حاضر مئوت
ومسته الرأسمالية بصيغتها، وحملته على التمدّج
والانكسار وهذا — كما يلاحظ دراج — تظهر
الترعة التثديية المحافظة لدى نوصاتش،

**ولصيح للعبة، في هذا التصور أداة لتقش معنى
التقش، وتقش الجماعة المعنوية أداة لتقش
المجتمع الحديث (3)**

هكذا يتجانب، في منظور نوصاتش تعوي
الملهي على الروائي مع تزوق المالم الأغريري

أن يظهر إلى نفسه من خلاله، وأن يتلبدق معها
فيه

يبدأ الأستاذ دراج بجهود لوصاتش في
"نظرية الرواية"، متطراً من إنشاء العرق لديه بين
الملعبة والرواية مدخلاً للفهم والتقد والتفسير،
عبر تقابل المقولات، وتساير الشائيه في التقابل
الحدي لأرواجها، على أساس من تصورات
لوصاتش عن الانتمال لملق بين مبهية الروح
وماهية البنى الاجتماعية في النظام الرأسمالي
وعلى آهة التقابل القائمة على واقع الانفصال
المدهور، يتوالى حضور الشائيه في ترابطه
واشتقاق معسبه من بعض، وظلم ذلك ضله
— كما يلاحظ دراج — **تحتضن طبيعة إنسانية**
أولى، قولها العنوية والجرأة، تقاير، ويحفظ
جوهره، طبيعة إنسانية ثانية ولاحة، قولها
الفرة والانحطاط (1)

في هذا الملهي الخاص بجهه التنظيم
الرأسمالي، يلتقت نوصاتش إلى رس سابق، هو
المقابل الضدي، للحاصر التمس، وعليه يثن
تصوراته من اللعبة انطلاقاً من واقع الرواية،
متممداً آهة الأرجاع في تعريف ما ككس يسلب ما
هو الآن وعلى هذا القرار بيني خصائص للعبة
من جراء تعارضها مع الرواية، مغولاً على إحطام
لريمه بين الأجاس الأدبية والأزمة التاريخية
ومن هذا المنظور يرى **الملعبة كلفة عضوية**
منسجمة تتعامل مع فرد لا فردية له، في مقابل
رواية تبرهن فرد إنشكالي مبره الله، بعد أن
مجر القيم الأصلية (2)

هكذا، تتواجه، على محور التقابل،
خصائص الروايه مع خصائص الملعبة، ويجري
التصعيد القيمي للأصيل مقابل الحداث،
وللجوهره مقابل القارض، مع ما يبيي عليه من
الرؤى الكلفة عند لوصاتش الشاي، مما يعي
أن إنتاج القيمة الدائية لشكل من اللعبة والرواية

جسداً إلى عالم الآلهة، هبب الرواية مسرة مكسورة لموامل البشر وفي هذا المعنى الرمزي إلى تبني سبل الاختلاف وتجديد المفردات النصوبية ومضمها معاً، وظيفاً وقيماً، يقرر أن لوكانش لم يكن على حق حين رأى في الرواية **معانكة بالغة لعالَم ملحمي لا يمكن الوصول إليه** (4)

يدعو في أن هناك خطأ متعللاً بجمع بين نقد فهمل دراج لوجود نظرية الرواية، وهو ما يتمثل في نقد فلسفة الأصل، على عرار ما كشف عنه في كلامه على نظرية الرواية عند لوكانش في غير موضع من سياق النقاش. ومن ذلك ما ينص عليه صراح بئوله **ومما يثير الغموض، أولاً بئره تماماً، أن لوكانش، الداعي إلى التجاوز والثورة، كان يأخذ بفلسفة الأصل، إذ اللعنة لبدأ بإنسانها المصعد، وتذهب مع إنسانها في زمن لاحق قوامه الانحطاط، إلى أن تعود لمحنة جديدة تحدث من إنسان سعيد جديد** (5). وهذا الموقف النقدي من رؤية الأصل والتشبه به يمكن أن نسميه على وجوه القول الأخرى في نظرية الرواية عند غولدمان ومواء. وهذا تنبيه يوضح شتيّ رؤية فهمل دراج، التي يستوي بها مناهض فكري لفلسفة الأصل وللمفولات المبجلة صه.

في مناقشته لجهود غولدمان في نظرية الرواية، يرى أنه أخذ بمقولات لوكانش وبسبب عليها، فاستلطف من فطره البطل الإحصائي الذي يتوق إلى القيم الأصلية دون أن يلتقي بها، رى غولدمان أن العمل الروائي يمحض مذهب لتجتمع البرجوازي، يقدر ما تترك تحولاته، لتجتمع ثره على تحولات الشكل الروائي (6) ونصعداً عن مقولات لمردييه و لستيز و مسمية السلفه الخ، انتهى إلى الربط بين (الأدبي) و (الاقتصادي)، فإقام تجسّد بين البنية

على المعالم الحديث، كصف يتجاوب تقوى الأمل على المعنى مع تقوى المرجع على صمغ الإتيان. الذي يمتين عليها أن تروى عليه في سدوره عه وأن تستجيب له، بتأكيد مقولاته. في غمرة إشعاله بيبه، تجاربه، ومبارحة ذواتها، وتجاوز معدراته إشقه بحيث يتسلى المرجع معيراً نقاس عليه بوليدانه ونحتل في مطابقه لحظه الدنيه بمضدنه وسرهن بقيمه الحريص على مثاله الشدقته وعن الزعم من إدراج السبق التريخي مبداً تفسيرياً في الجهد النقدي للاستدراج إذ يقرر مرة لوفدش لتشنه في كتابه برمي العرب العالم الأولى التي نشرت الموت بأذونات حديثة " كصف يقول " عده بصطلل بقصد أطروحة لوكانش من داخلها، ويقوم بمضيق مسمه ونشويص دعهب المضيق والبيوي بصبر، بديه لا تخصه الألية وعلى هذا المستوى نلاحظ أنه يذهب إلى إعادة توجيه القول للوكانش بين الملحمة والرواية في معنى عصفسي وبمطور صدي يقب عليه شغف التمسيد والتوضيف والبده ليرشح القيمة الملحمة ولتصمغ معس اصمبه ووعب على حسيب الأبرج البيوي وعلى حركة القلق والتحول في تمصع التزيخ

يداني عمل دراج هب معلولا السبة والأجراء مه، ومدرج بذلك كله في سياق على على خلفية نظرية تستهدي بفلسفة التزيخ نفسها، دون الاستقامة إلى طوابع الجسود التي تجعل منها مصدر عه، نمسي أو استبصكي في الطر، وأن ميكانيكي في التطبيق وعلى هذا الأسس بعيد ارتح الصروق بين الملحمة والرواية لتوحيد لتبنيه منهف بدلاً، لتجمع به وإمكده. التعميه وحلاصتها المكوية ومن خلال ذلك يصمي ما تطوي عليه الرواية بوصفها معارسة نقدي وحمف تيب تحرب فداً كبت للحمه

أخرى، وهو ما يصفي، من جديد، إلى قسمين النظرية على عتبات المرجع أو إلى تهيئة الرؤية المأخوذ، بتحويل الأصل وبرسوخ المرح

تعمل شيد من ذلك يتجلى بعد فيما يحدد على بحري الذي يش نظرية الرواية على نظرية اللغة الحورية يشور بحري في قريته للرواية الأوروبية به ثر ليقصد بعد القومية الحديثة للغة اللاتينية المسيطره بشور ما هي مر، لتصل هذه اللعب الحديثة وتعمل التحدث الملامح له ويبحث عن أدب في مروه الحركات الشعبية (المؤسسون والمبدع الشعبي والضحك)، ومن هـ يمارس شكل قطع مع الجسور المادية والجمدية للعالم، (10).

في لتشكل ما سبق، ينتقد هـ فصل دراج صمة التعميم عند باختين، من خلال إيجاه المبدأ الحواري في الرواية كطريق، هـو، إذ يؤكد الصلة موقف إيديولوجي، يمس أن الحوار، بالمعنى العميق، لا يرتبط بالكلمات، بل بالخطاب الذي تقوم فيه ويرجع ذلك - كتب بشور دراج - إلى عدم تهيئة باختين على ضرورة العمل بين التشخيصية التوميه والتشخيصية الخطافية؛ فالأولى تركز إلى نسق إشاري معاد، بينما تخرق الثانية موانع إيديولوجية مظلمة وقد تسمح بخطاب حوارى مفتوح، وقد تعطي خطاباً مملأ، مكتفياً بداته، فنام لكل خطاب آخر ويبنه دراج، في هذا السياق، على ما يوحى به كلام باختين، في تأكيده حوارية اللغة مطلقاً، من إسكس القول بأمة مثالية تخرق البشر وتتم فوهمهم، إذ لا مكش فيها لنص مملأ (11)، ومن هـ يرى أن مبدأ التعميم موصول بتعامل باختين مع رواية أصل، فوامها الحوار، وحوارها يتم في علاقاتها جميعاً كصفاً لو كانت كصلاً متجسداً (12).

الروائية والبنية الاقتصادية إلى درجة مكنى معه الحديث عن بنية واحدة تجلى في مستويين محتصرين (7)، ومن خلال إقامة التناظر بين البنية الاقتصادية والبنية الروائية، يذهب عولدمس إلى اشتقاق التناظر بين تطور الحياة الاقتصادية في المجتمع الرأسمالي وتطور الشكل الروائي (8)، وهذا يقع الأستاذ دراج مطلقاً، وتمثلاً على التناظر الموسوعي، أهو شامخ بين بينين مستقلين أم مصادر من بنية واحدة - السوي الاجتماعي - تقل من مستوى إلى آخر؟ ويرتب على ذلك أن العمل الأدبي - بمقتضى ما يمسطة من أطروحات غولدمان - ما هو إلا إعادة توليد نوعي ثمة جاهرة وسابقة على العملية الأدبية (9)

ولملاحظ أن فصل دراج، في هذه المواضع، وفي غيرها أيضاً، يتوهر على متابعة خطه القدي النجاة لتحويلات الإرجاع إلى الأصل والمصدر التي تستكين إلى مفهوم الخطافية، وتتقاضى عن لتعكير في الطبيعة الذاتية للعمل الأدبي، فتشأ بمصفاها عن استكشاف الخصائص الموعمة ومساكنها، كلما تجاوز لحظت التوسم، أو طبيعة الوسائط والمروق المترتبة عليها، فضلاً عن انفراد العاملة في إنشاء البنية النظرية.

على أساس هذا التوجه يخلص دراج إلى مسالة جهود عولدمس النظرية، فيسجل عليه تعامله مع الظاهرة الروائية بحترا لضعف لو كانت العملية الأدبية أثراً لظواهر خرجها ولا وجود لها في ذاتها، فضلاً عن ككون إنشاء الترميد بين الجنس الروائي والمجتمع البرجوازي لا يتأني من القول بالمرور به المستقلة والانعجاس من حل لسوق ضعف وإيم يتعين ولا بتحويلات الأدبية التي أنجزتها البرجوازية بتحريرها الأدب الحكائي من دونه. وفوق هذا وذلك جميعاً، يلاحظ أن في منهجه ما يوحى برغمال تاريخية العملية الأدبية عن طريق إرجعه إلى ترويحية

الجماعة. على مبدأ التناظر، إلى فرد مريض، ثم يعيد الصعود إلى الطفل الجوهري الذي كان، وبهذا يصبح التاريخ، في دائرة التناظر والاحتزال، مرة ثانية ذاته أولى ومرة لمرس أسطوري ما قبل تاريخي (14)، ولأنك أن نهميش الترخيع هنا يرد، بالمعروفة، إلى تأكيد القول بثبت البنية وأثرها

إضافة إلى ذلك، يرى دراج أن اعتماد فرويد على مبدأ التناظر، يسمه من التوقف عند دلالة الأشكال المنهية، ذلك أن الأبناء ضلها تتعقبت داخل الكليات النفسية، وتمثل إلى أصل جوهري، يتقدم التاريخ الإنساني، وتذلك حين اعتمد فرويد بمبدأ التناظر المشدود إلى أصل جوهري يدفعه إلى الحديث للتناظر عن البنية الجوهريّة و"ملقولة الإنسانية"، ويصير ذلك أنه يشرح الميوزة التاريخية في تمددتها - كما يقول دراج - بمبدأ ثابت وحيد، هو الوضع الطماني في إعادة إنتاج المستمر (15)

هذا التثبيت على القول يوجع الصبح المختلف إلى أصل أول هو ما يهي عليه، أيها، "جورار" نظريته في قراءة النص الروائي على مبدأ الرغبة المحسنة، فالإنسان - كما يذهب جورار في كلامه على رواية الرغبات المتنافسة - يحسكي دائماً آخر، يوقظ فيه رهبة لم يحس يفرح، ولم يحس بمشواره وحده أن يحسها ويعطي هذا الوضع للأخر صفة الوسيط الذي يتوسط بين الناس ورغبت الخفية (16)

في محص هذا السبق، بين درج ما يطوي عليه من فترات فريه الرعب ومحسكها الذين نصيب إلى العف والأسيداء وهب يعدو مفهوم الومفة سبيلا لمرمة الحياة الانسانية بمختلف تاولها، يستوي في ذلك الاقتصادي والاجتماعي والإعلامي... وصولاً إلى النقد الأدبي والنص الروائي (17)

وتتبد مبدأ التعميم، تعميم أصل ككاش أو ممترس، على النحو البشّر إليه هو ما يبال به فيصل دراج، على قاعدة الرواية نفسها، نظرية فرويد في "الرواية الأسرية" يتوقف الباحث هنا عن كذاب (مري روبير) روبية الأسوء و صول الرواية الذي تيسر فيه نظريته في "الرواية على الرواية الأسرية"، التي قال بها مؤمن التحليل النفسي، موحدة بين عقدة أوديب وولادة الرواية.

ومن هذا المنظور يتألى القول بأن للرواية أصلاً هو ملقولة ابتدشت، واحتفظت به للره برهانتها المكتوبة، التي تمدد لتجلى في المكتبة الروائية ومكشداً في الرواية الأصل، بحسب فرويد، لتكسب في زمن الطمول الموزع على مرحلتين، لكل منها روايتها. الرواية الأولى هي رواية الأبس اللقطة، والرواية الثانية هي رواية الأبس غير الشرعي، وعلى تأسيس الاختلاف لملقولي بين النص وغير الشرعي يتأسس الفرق بين المرحلتين من جهة، وبين ضرب الرواية هدين من جهة أخرى، وإن كانتا يفرحان من جدر مشترك يفرح مع النظر إلى الرواية من حيث هي تصمد للرغبت، ومبدأ لفص المراتر العدوانية.

بصوب لامتداد دراج بقده - كما قلنا - على مبدأ التعميم عند فرويد هذا، نحن التعميم يكسب اجتهاد قوة، في الأمر نفسه يكسب، من الجهة الأخرى، عن أسباب الضعف، ذلك أن اعتماد فرويد يرد الطولها جميعاً إلى عصاف جوهري أساسي، يتكشف في أشكال مختلفة من التمييز ويظهر صمم نظرية فرويد، في نقد فيصل دراج، مصداً بثلاثة وجوه هي مبدأ التناظر، ومبدأ الأصل، ونهميش التاريخ (13)، ومن هم الملاحظت التي ينول تبنيها في هذا المجال ملاحظه صبح الاحتزال الفرويدي الذي يتأسس الشكل الانساني إلى جماعة. ثم يحترق

يميزي في مستوى آخر، على بعض آملوحيات لوكاتش وعولدمن بنابع هوركهياهم كلامه السابق، فيقول **«كما أن من الخطأ أن نعتقد أن الاقتصاد هو الواقع الحقيقي الوحيد. فإن نرى أن نفس المشكلات البشرية وشخصيتها، فضلاً عن الثقافتين، والفن، والفلسفة، مشكلة أيضاً من الاقتصاد»**. يعني أن تفهم ما ركس فهماً مهيئاً **وردياً (22)**. وبلا تضلام المنظرين الشديدين، التحال عليه ضمناً، مع مصعد وجوه النقد والاعتراض التي يستلزم فهمها دراج في هذا المختص

2 - النسق النظري والخصوصية الروائية:

شيو، تحت هذا العنوان، إلى نقد فهم دراج الجبري لما يحمل بالحقول الطبيعية لظرفية الرواية ويبدأ ذلك من الملاحظة التي يصدرها في تقديم الكتاب، ومما يدعي أن نظريات الرواية، ويستلزم أعمال الباحثين، لا تبني قولها على قراءة تبدأ بالنسق الروائي وتنتهي به، بل تطبق عليه **«هولاً نظرياً سابقاً عليه، كما لو كان النسق الروائي لا يعتمد لذاته، بل ليكون موقفاً متميزاً تقرباً فيه النظرية إمكاناتها الذاتية (23)**، وبمضي ذلك الانطلاق من فكرة المسق لا من خصوصية الجنس الروائي، على النحو الذي يدفع الممارسة إلى الكشف عن الحضور التسمي في الموضوع، أو إلى اختزال علته الذاتي وعلاقاتها الداخلية بمجرد ترجمتها إلى المادلات المصغري المقصومي، الذي يؤكد مقولات النسق التسمي ويعزز مركزته

فيذا تكن لوكاتش يشد الترابط بين الجنس الأدبي والزمن التاريخي، وبين الرواية والمجتمع الرأسمالي، حين في منظوره ما يؤكد اقتران العلمني بالآدي. على قاعدة جلاء مدييه

إذا كان ما يمدد معه جيور بمصبة على نقد علاقته القرن الثامن عشر مستهد متوله (الصفحة) الصادرة عن المجتمع الجرجواري الحديث، ومقوله جوهر الإيمان المحولة على ما يدعوه بـ **«الكذب الرومانتيكي»**، فإن في بسنه النظري ما يوجب الإحالة - بسه على مبد لرعية والتناغم والتكث - إلى مقولة (جوهر الإنسان) التي ينتجها. ومن هذه الرواية بفعل دراج بقده لمطور ريبه جيور، فيقول **«إن إلهام الرغبة المحاطية شكل قانون لا يمكن الهروب منه بل أنز لتجدي النزوعات والاحتاجات البشرية، ونبئت النزوعات والاحتاجات مما في قص تسمي الأخلاقي، حذوده المكره والمحبة والتنافس والمنازعة. وبلا هذا التصور يصبح العلم والعرفة والاكتشاف العلمي وضروية الحروب، كما ضرورة السلام، ألواناً مظنفة من الرغبات التي تصاكي ورغبات حاضرة سبقتها (18)**. وبلا ممرس هذا النقد، يوجه دراج إلى دراسات (مدرسة هرايكفورت) التي تبدو - كما يقول - أكثر خصب و (ملائمة) من منهج جيور. تلك أنها لا تشغل النقطة من (عالم الأزواج). بل من تسميه إسبح الشده وشبه سوريه واستهلاقتها (19). ويرى من جهة أخرى أن ما يطبق على نظرية هرويد (...) يطبق بدوره على نظرية جيور، ذلك أن منهج هذا الأخير ينقل مقبده بالطبيعة لأسديه على النحو الذي يجعله تعرض عن بحث نقبث الروايه اعقده بالتوجه إلى الشخصيات التي ترى فيها أدء، وثى لاستخلاص القول الروائي (20)

وما سبقت الأشهر إليه هب يحتمل الأحكام صمد على قول هوركه. بهر ومي لحظ، 'مصدق' الأعصر والمصمم التوجيه تقترح التاريخ، وتحسد فعل الطقائات البشرية (21). ومثل هذا النقد من شده و

وعلى هذا الأساس كان قد جعل من الرواية داب
البنية القصصية تمييزاً عن مسار الرومانسية
الضد. ضد حمل من مرحلة الرواية الخلقية
والجديدة صورة للرومانسية الأخرى، ثم
انقضى منه وهرس عليه. دراسة العصور
الدخيلة للعمل الأدبي من حيث مساهمته بحلول
متجوزه لـ «محددة لطبيعته ودلائله في معنى
إحلاسه السامع لمعنى الطبيعة و التدرج

التدرج ورتبه من السبق الجملي «مرطقي،
مروراً بتأثيرات لوطيتش وسبعاته النظرية

ومن التوسيع أن هذا الربط الذي يتجاوز
الوسيط التقني، ويقر على فعلية فعله
من لوائح المجال التقني بالتأثير الاقتصادي
أربطاً جديداً. يفسر مجال الثقافة جديراً
بالتحليل بعد ذلك، لأنه من أهمية قصوى، ولما
يتميز به من قوة المد والتأثير (25)

عن هذا النحو يرتفع فيض دراج منه عن
تبدد نطقت التوسيع والتوسيع بالفس
الدخلي للأعمال الأدبية، تحت ضغط الانشغال
بفلسفة المفهوم، وضمن هودسه إلى ذاته،
فيتغلب من ذلك في تعاقبه إلى الصفة الأخرى،
ككشاف عن المصادرة الإبداعية التي أدى إنقاذها
يقرب إلى تقليص فاعلية الخيال، والتمسك على
اللعبة الأدبية، وطرائق تشخيصها، فضلاً عن
احتمال المكشوفات والأساليب الأدبية، تعقيد
لمعنى الوحدة والانسجام، في الوقت الذي
تتبدى فيه أهمية العمل على إضاح المجال أمام
التصور كعكس لتفكيك الطبيعة، وتصبح أداة
تحليل وإضاح، بدلاً من أن تحول إلى مبادئ
البنية، عاجزة عن التنبؤ والانسجام (26)

من هذا الجسد يأتي بعد دراج تكمل من
فرويد و جيلوي، على اختلاف الموضع النظري
الذي يدفع بضمحل مهم، إلى رد الظواهر المختلفة
إلى أصل ثابت، ينمكس في مبادئ الكثرة

لعدم توحيد جوانبه لتثرة وهو مد يهوى به
الأدب والفلسفة دون غيرهما وفي هذا المنحى
يصور المفهوم الفلسفي - ككلمة يبين دراج -
وجهاً خيراً للشكل الفني، «كلمة لو كانت
الرواية حياً نوعياً بطرح، على طريقته، الأسطة
الفلسفية، أو كلمة لو كانت الفلسفة عصرية
جوهرياً لا يستقيم الشكل الروائي من
دونها (24)

على هدي ما سبق، يلاحظ أن لوكاش
يظل مظلماً لفلسفة المفهوم، إلى أن الظواهر
التأثير لا معنى لها - كلمة يري - إلا في
تركيبها للمعنى، الذي يربط بينها من ناحية،
وبها وبين الشروط الاجتماعية التي أنتجت من
ناحية أخرى. ومن هنا يذهب إلى تطبيق المقولات
الفلسفية على الحقل الروائي، متوسلاً
بمفاهيم الكيفية، والواقعية، والتشديد،
والمشخص، والتموذجي... ومسترسلاً في
الضلال على الطبقات الاجتماعية، والصراع
الطبيعي، والثورة الاشتراكية، ولعل مدوره من
مقولات الفلسفة الكلاسيكية الألمانية هو ما
جعله يقرأ النظرية في النصوص، أو يعمل على رد
الثانية إلى الأولى في نصوص تأكيد الطبيعة
والإحلام للنسق، أو لفلسفة المفهوم وهو أيضاً
ما انتهى به إلى تجاوز كثر من التسميات
الدخيلة المهمة في رؤية العالم الروائي، أو في
مربطه المتعامل معه والبناء عليه وتأكيد
خصوصيته الذاتية، هذه الخصوصية التي تبتلو
مهذبة بالعبع والتلاشي، بعد عهد غولدمان
الذي يرى الحقل الأدبي الإبداعي محصلة لحقول
أخرى فهو، والحالة هذه، يتمسك بغيره الذي
يحمده ويتبع على صورته بجمع من التسمية
التي يكسبه بكشف عنه أشده، لملفه بين
الاقتصادي والأدبي وبين تطور الحب الاقتصادية
في المجتمع الرأسمالي وتطور الشكل الروائي

على النصوص - كما يتأمل علوانق ريبك - التناج بالأمور النظرية - وكذا، في هذه المصافة - يمن على غياب العمل الجفني - الذي يقضي بصوروة تأمل وجوه الإنجار الروائي التي ترد الأداء على النظرية ولكل في ذلك ما يمتد عمله الذي يأتي، من هذا الجانب، لملء الصراخ السابق، بقصد التملص المسقي، ويتوجه حركفة النصوص التي ترد على القول النظري من داخل حدودها الدلنية، فتدفع النظرية لشحن أدائها وتمثيل مقولاتها، بحكم العلاقة التي يهدي عنها التناهد التمدي في وجوب انعكاسها على ذاتها

لقد سبق أن لاحظ أدون أن العمل الأصلي يهدي سمات الاستقلال، من حيث شدة على تحمي الشروط التي نتجت، ومن حيث طريقتة الفريدة في كشف تلك الشروط، وعلى الرغم من ككون هذا الفن الأصل نتاجاً لمجتمع مدني، فإن مقدرته على كشف شروط إنتاجه، ولو بصورة ملحية، ينطوي على إمكان تصور واقع يدل(29)

3 - الرواية العربية بين التميز والكونية

تحمل فكرة هذا المحور، في عمل دراج، إلى اختلاف الرواية العربية عن الرواية الأوروبية في الشروط التاريخية لتكوينها، وفي معايير النظرية التي توافقها وهذا يبين أنفاً على ضرورة الاحتراس من إحداث فليمة متكاملة بين الجانبين، مشدداً على النظر إلى تميز الرواية العربية من داخل القول بكونية الجنس الروائي وبسبب الاختلاف، أو التميز، المشترك إليه في الشروط التاريخية التي حتمت بشأة الرواية العربية.

يتحدث الأستاذ دراج عن وضع الرواية العربية في حقل نصية غير روائي، ويصن على

والتمدد، على النحو الذي يحمل على القول بشف البنية وأوتويناها على التناج ويترب على ذلك ترسيخ الاعتقاد ببعداً جوهرياً، يمتد الواقع، ويتبين على لحركفته، ومقومات لتجلياتها، بدلاً من أن يكون هو أثاراً لها، ويقد ما يمتد ذلك على المصداق المرويدي، أو على الماهية الجوهرية، يصدق على مفهوم الرعية المحككة، وقد غدت فاروق يمتد الألفات منه، ألم ير جيلو أن صقوس الرعية، أو الرغبات المتنافسة، هي الأساس الذي قامت عليه الثقافات والحضارات القديمة، وأنها وراء ظهورها كصورة المقتنص والأسطوري، ومن ثم ظهور الدين 19 ألم ير في ككيش الفداء، ملحقاً يضع حداً للعنف الذي يمتد المجتمعات البشرية، ويوجه الطائعات العدوانية نحو غرض رمزي في صيغة ملقمية تمارس بانتظام(27)

إن التمثيل بالأمور الثابتة، علم على ندد فيصل دراج، يعني - هيب يفهه - أن هذه أصول والمبدئ الشئ هي فوق تريحيه في تابعة من طبيعة العقل - وهذا (الحس) - الأبدية(28) ومن هذا تنأت، أيها، أهمية ندد فيصل دراج للاستقامة إلى فكرة الأصل، ومنه يمكن أن ينهي أن الصنيع الحديث توصل بفهمها باستبعادها عن الاستقامة إلى الأصل، أو الارتداد إليه

والحق أن دراج الذي يطلق من المفكر الفلصفي، ويعد تدقيق علاقته بالإبداع الروائي - كما هو الشأن في عمله هذا - يمثل انفتاحاً بدياً في تناوله للنصوص من جهة، وفي إعادة إنتاج الرصيد، من خلال نقص الانتظام النسقي الشائع، أو تعديل بعض مقولاته المنزوية، ومواجهتها بالوسعة والتعديل وإبعده السيم التي تريدها احكاماً وحرب على ذلك حصن يتأمل من جديد، ه عليه النظرية في احرائها

تؤسس للنص الروائي الوليد السواد والوسائل اللامعة، أو لنقل إنها، في معنى آخر، كشفت النص الوليد عن استغلاله بداته، فجاء محظوم بعلاقة تشبه إلى عموميات النص التصويري في عصر التصوير العربي، الذي بنى نصا معاديا للاستبداد، سلكت الرواية سبيله، وتبنيت في ضوئه وتجري الإحالة هنا على روايات ككل من قرح تملوني، الحب الثلاث، وفرنسيس المارش شاب الحق، وأحمد فارس الشديقي السائي على المساقي

يخلص الناقد فيصل دراج مما سبق إلى إقرار نتيجتين: تقيد الأولى منهج أن الرواية العربية ولدت داخل عموميه تنويرية، مع جعل هذه الرواية تنطق بقول غيره، أو تعيد إنتاجه، وتذهب الشبهة إلى أن الرواية العربية ولدت داخل مستوى سياسي معقد جدير بالحرية والاستبداد، نظراً لقباب المستوى الثقافي الأدبي المواقف لها، ونظراً لمهاب الأسباب التي تسمح بوجوده؛ ولذلك جاءت رواية التصوير رواية هيمية، وأخلاقية، وفكرية، على قاعدة ملازمة النص التصويري الذي ينتج منه، وإلى استطاعت، لاحقاً، أن تتحول من هذا المهاد، وتستقل بداتها، متسردة على الأصل (34).

يتوقف دراج عند بحث الأسباب التي أتاحت تطور الرواية العربية، في مقابل جلاء الأسباب التي عوّثت تطور العلوم الاجتماعية التي يحتاجها يمه نظرية في الرواية العربية وهب يلمت إلى إشكالية الدولة، وأجهزتها، وموقعها، من جملة الممارس التي تعمل المحلل الروائي معكس، من مثل تمديد الممارس و حول الممارس المختلفة و تراخ المربية الخ. وبدء على ذلك يجري اتقريب بين الدولة الديمقراطية التي هي لرحول مجتمعي سمته التمسك والاختلاف، والسلطة المستبدّة التي تجسّد الأخلاقية، وتقرص

معداداب من الرواية، ومن ذلك تأكيد المردية الإنسانية مهنداً لها، ومبدأ الحرية المتن بها، والربح بين الديمقراطية والرواية. وعبر ذلك مع يتجلى في أماليب الكتابة الروائية التي تتزاح من الأساليب المسيطرة، بما يؤكد الخروج من ضيق الواحد المسيطر إلى فضاء للتعدد الطليقي، ويقتصر الإحالة، في هذا المجال، على أعمال بحيثين.

بعد هذا البصم الذي يحتل بمعدلات الزمن التاريخي لشوّه الرواية، من عصر لثشوف، لعلية، والحوار بين اجسام المعرفة، وتحلم معدودة العذائم القديم، وتقويس المراجع الملفة، وتهديم الحدود والمواقف المرتبة بين الممارس، بعد ذلك كله يلتفت فيصل دراج إلى الكلام على الرواية العربية، يقول: **لم تكن الرواية العربية في أزمنة ولادتها (س) بزمان اجتمعي يحصل بحولية الممارس، فوكت كجس أنبي مرزول، وتطوّرت من دون أن تمارس هامشيتها، ما عدا حالات قليلة (30)**. ومن الواضح هنا أنه يحدّد ميلاد الرواية العربية بملب الشروط التي هيأت المناخ اللازم لمشوّه الرواية الأوروبية وأزدهارها وعلى هذا الأساس يجري الحديث عن هذه المحذات في نمو التقابل، الذي يحدّد عناصر الإيجاب في مقبل عناصر الملب، في استعمار الشطة الخاصة بكل من الرواية الأوروبية والرواية العربية. وهنا يأتي تصميل لظلام على نشأة الرواية العربية في حقل نقدي لتفنيي مسيطر وهذا التحلل للسيطر يقول بالكلبي، والقبلي، والقرنبي، ويضمم بسطوة الأصل.

هذه الشروط، التي جعلت ولادة النص العربي ولادة موقفة، تشبّد في بيئة ثقافية معكوبة بقوة المقدس وسلطة الاستبداد. وهن يكس معنى الإحالة، أي في ككون هذه البيئة لا

المجتمع العربي، لا يكفي على الرغم من الأهمية النظرية لاعتماده مبدأ تفسيريا لتطوير الرواية العربية، وتحقيق استقلالها بداتها جمصاً ديب

أضف إلى ذلك أن تطوير سؤال النشأة والتطور يقع في دائرة التسمية، على اختلاف خصوميته وملامحاته. هذا كان يجعل هو من يسي تطوير الرواية على ربح شكلها ومضمونها بتحويلات البرجوازية في المجتمع الأوروبي، وثابعه في ذلك لوكاش، في باحثين يشارب سؤال النشأة نفسه من مطلقات أخرى، جعلته يبحث عن جذور الرواية في تسميع الثقافة الشعبية، ويستجلي مظهراتها من النصوص القديمة. خارج الشروط الاجتماعية والمحددات التاريخية العامة

وفي مستوى الكلام على نظرية للرواية العربية، يشير النقاد إلى إمكانية بناء نظرية للرواية العربية، بعيداً عن التطبيق الألي لتطبيقات الرواية الغربية على الرواية العربية. وهذه الرؤية التي يصدر عنها تؤكد القول بأن المصارع المستمدة من الغرب، ومن بينها مناهج الدراسة الروائية لا تمتلك صفة الإلزامية، وأبست متعالية (صن) خصوميته لتراجل الترخيصة التي أنتجها (34)

وإذا كان من الحق أن الخصوميته هي سمات مشروطة اجتماعية وثقافية، فإن هذا الضيق لا يقدح في كونه النظرية، بل لعله يؤكد مستوى التمييز بين العموميه النظرية والخصوصية التاريخية تقول يعنى العيد أن الخطاب الروائي العربي، الذي أفلد من تقنيات السرد الروائي العامة أو الكونية، هو خطاب أخذ يتميز بتسميع على الخاص (...). وبهذا قلله خعت الحكيمة لمثوي في فضاء عالم روائي منحيل له منظوره ومصدر أي هضبة عالم له

التيقن والاستنظار، فتدبر الأسمى للموسوعة للحقل الروائي(32).

إذا كان غياب هذه الأسمى يعوق إمكانية وجود الرواية العربية، فهي وجود هذه الأخيرة في وضع من التطور والتنامي، يفرص إشكاليته مغايرة تساوي الشرط الذي أنتج الرواية الأوروبية. وفي هذا المنحى يشير دراج إلى عناصر تشرح، أو تتوسع وجود الرواية في شرط لا يحتل بمقتضاها، من ذلك عرلة الروائي والكتابة الروائية التي لا تحتاج إلى أجهزة الدولة الإيديولوجية، والاتكاه على سيمولة التخييل، أو المفكر الروائي ...، ومن هه - كما يرى - أفلحت الرواية العربية في توليد سلسلة أدبية حاضرة بها، نشطت في أزمة متعالية، وهئت الرواية جمصاً أدبياً مستقلاً(33).

إن الأسئلة الشائكة التي يستمرها فحمل دراج في خصوص واقع الرواية العربية، نشأة واحتلاف، أو في خصوص صيغة نظريتها، وإنتاج براهين القضائية التي يطمح فيها تبعاً لذلك، لتسدهي المسألة من مطلقات مختلفة، وتيقن، بسبب طبيعتها، محلاً لنهبي الرزي والمطورات. فلي بحث سؤال النشأة، الذي يميز الرواية العربية من مثيلتها الأوروبية، لا يتجاوز النقد محددات السياق الخاص، ولذلك لا يتوقف - كما يجب - عند بحث السؤال المقابل، وإشباعه نظرياً إلى أي مدى يمكن أن تطو الرواية على السياق الخاص بولادتها، وتتجاوز الظروف المحددة، لنشأتها التاريخية، مستفيدة من تحولات الثقافة الروائية العلمية ومن كونيته. ولاسيما في عصر ثورة الاتصالات والمعلومات وتقنيات ما بعد الحداثة، التي تتجاوز الحدود القومية، وتوخد العالم تحت لواء الرأسمالية في صميمها الغلب؟ من هه يبدو التركيز على مهتمية علاقات القراءة والكتابة، وأجهزة الدولة الرقابية المتعلمة وهامشية الحدائث في

الهوامش

1. محمد دراج بنطريه نرويه ونرويه العربيه
 أنوكر الله في العربي (أدار البيعه بيروت
 1999 ص 12)

2. المصدر السابق ص 13

3. المصدر السابق ص 23

4. المصدر السابق ص 26

5. المصدر السابق ص 27

6. المصدر السابق ص 42

7. المصدر السابق ص 43

8. المصدر السابق ص 46

9. المصدر السابق ص 49

10. المصدر السابق ص 70، 71

ويظهر أيضاً، صهايل بدخلى، الخطاب الروائي،

ترجمه محمد برادة رؤيه كسبر والتوزيع

2009م مقدمة للترجم، ص 27 وما بعدها

11. المصدر السابق، ص 85، 86

12. المصدر السابق، ص 87

13. المصدر السابق، ص 107

14. المصدر السابق، ص 107

15. المصدر السابق، ص 108

16. المصدر السابق، ص 119

17. المصدر السابق، ص 123

18. المصدر السابق، ص 135

19. المصدر السابق، ص 136

20. المصدر السابق، ص 138، 139

21. أنس هلو النظرية النقدية، ترجمة شاذي ديب،

وزارة الثقافة، دمشق 2005م، ص 33

22. بنوع السبق ص 33

23. بنطريه نرويه ونرويه العربيه ص 5

24. المصدر السابق ص 22

25. بنطريه النقدية مرجع سبق ص 48

26. الخطاب الروائي جورج سبيق مقايه المترجم

ص 9

27. ريبه حيزر الكعبه الرومسية والحقيقه

الروائية ترجمه د. رسون شاذية المنظمة

العربية للترجمه بيروت 2008م ص 17

حكاياته الخاصة ورواياته العامة (35) ومن
 الجلسي هذا أن يمسى الهند تذهب إلى تكسيد
 التميز من داخل الطوبية، على نجوم ينظر
 مهدي عامل لهذه العلاقة في صيدته
 الحكيمة (36)

على هذه السبيل يمضي محمد برادة، في
 نقد مقولة الخصوصية وكيفية، فائلاً فموتناً
 على الدهوات التي قادي بضرورة خلق نظرية
 في النقد العربي، وفي (الرواية العربية) حفاظاً
 على خصوصيتها، و(حماية) ليرتقا الثقافية من
 الاستلاب والتقليد؛ وأشن أن هذا الطرح لا يخلو
 من مغالطة وتجريد، فالأمر لا يتعلق بوضع نظرية
 لتعريب الخصوصية متوجهة، ثابتة، وإنما بوعي
 الرواية، تاريخاً ونظرياً ونصوياً، والاستفادة من
 حصيلة تجارب الرواية في نشاطات أخرى، من أجل
 تقديم مسورة الرواية العربية نحو الممثل
 والاحتمال والفتوح (37)، ويستشهد على ذلك
 بسلام باختين، الذي يرى أن لكل خصوصية
 هي خصوصية تلخيص، وضرورة الأدب لا تتمثل
 في نموه ونحواته داخل الحدود الثابتة
 لخصوصيته وحدها، بل إن الأدب يخلق حتى تلك
 الحدود (38)

صحيح أن هذه الأسئلة وسواها ليست غائبة
 عن تفكير فيصل دراج، ولبيت مفهية من عمله
 الجدير بالتميز، ولكن مع ذلك تبقى
 جذيرة بالمرجة على سبيل التعديل، والتعصيب،
 وإشباع الجهر الذي تمتحقة في عمل هو، في
 العمق، من "الخير الثقيل"، الذي لا تخلو منه
 إسهامات فيصل دراج، ولا تتجاهل عنه بصيرته
 النقدية

- 28 جورج بوكشو، رواية السريحيه مرصده ص: 13
حواد الكفظم، «جلس الأعلى للثقافة» القاهرة،
2005م ص 26
- 29 النظرية النقدية، ص 38
- 30 نظرية الرواية والرواية العربية، ص 148
- 31 المصدر السابق، ص 153
- 32 المصدر السابق، ص 154
- 33 المصدر السابق، ص 156 157
- 34 عبد العالي بوطلمب، إشكاليه تأصيل المنهج في
النقد الروائي العربي، مقالة في مجلة عالم
- المعسكر للسكريت، المجلد السابع والعشرون
العدد الأول 1988 ص 12
- 35 يمين العهد: في المنهج والنص العاص للتحسين،
مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب،
دمشق، العدد 271، تشرين الثاني 1993، ص
57
- 36 يظهر مهدي عامل، مسلمات نظرية، دار
الضاربي، بيروت، ط 3، 1980، ص 175 -
194
- 37 الخطاب الروائي، مقدمة للترجم، ص 45
- 38 للرجع السابق، مقدمة للترجم، ص 45، 46

النقد الأدبي ونعمة التذوق..

□ عطية مسوح

آ - يكلّفي عتي ثمانين ناقة
وما لي، والرحمن، غير ثمان

ما إن قرأت هذا البيت منذ عشرات السنين، حتى بدأت البحث عن قصيدة صاحبه عروة بن حزام، العاشق العربي المعروف، وكنت قد اطلعت على حكاياته مع ابنة عمه عفراء، من قصيدة بشارة الخوري الشهيرة (عروة وعمراء)، منذ ذلك الحين وأنا معجب بهذا البيت الذي قد يراه الكثيرون بيتاً عادياً، ولكنم نساءلت عن سبب إعجابي به، فهو يخلو من الصورة الشعرية، والمعنى العميق، بل إن ألفاظه هي من النوع غير المؤهل لحمل شحنة شعورية أو طاقة إيحائية

ملفته من حشب احسنه - على الأقل - يصدق
هذا البيت

تذكر ن بعض درسي الشعر ومدرسيه،
بدوا إعجابهم بيتين من أبيات قصيدة عروة
هذه هي

هوى نائفي خلفي وقد كفي الهوى

والسي وليلها لمتللفان

هواي مراقي وتكفي زمامها

لهول إذا لاح الصبي يمانتي

إنه بيت بسيط لكنّ طفل حرف من حرفه
يقطر دمعا بيت يكتفي قبابته عن صاحبه. هذا
الدمع الذي يندّي الحرف، يتقد يندّي حبوبك
وهي تجوس بين الحروف، بل يوشك ن بصريح
صديقتك بلدم هذا حرف البصكي ليس أقل من
حرف مدرف وفقر الشاعر وحشّ عمه ليس رجم
من منيه تدمي الحبة قد لا يستطيع من ولد وجة
فيه ملمعة من ذهب ن يشجر رشمة من علقم هذا
البيت نكس الشاعر جعله بشر لك من لا همه

**خفقت لتجده العاني مريعا
فتسبى لو رآك الليث رعبا
وحولك من بني معروف جمع
بهم ووخونهم فقلبي الجموع**
هذه القصة في مدح الأملوش، لسي يحيى
تعميه الليث في البيت الأول، وميلت بالشاعر في
البيت الثاني، ومن حيث لا يدري، إلى هجاء بني
مرفوف مظلوم، بل هجاء أبطال الثورة جميعاً،
حين سلب منهم أي دور في إنزال الهزيمة بالعدو،
فسلطان كان يستطلع ذلك سواء أشرطوه أم
لم بشرطوه!

وكان النقد العرب القديم يرون أن
مطابقة مقتضى الحال = كشف سره = علمهم
من عناصر جمال الشعر، وتهاافت صدقية رأي
النقد هذا. وتقبل صلاحية هذا العنصر، حين
ملاحظت ضعف خبره قال النضثيون منهم مثلاً
إن مطلع يديه المسمي مطلع فيمح لأنه عبر
مناسب لافتتاح قصيدة في مدح ملك، أي لمخالفته
مقتضى الحال، والمطلع المصنوع، وأحسبه من
عيون الشعر، هو

كفني بك داه أن ترى ثلوث شافيا

وحسب للثيا أن يكن أمانيا

ما أريد قوله هو أن محاولات النقد القديم
وضع مقاييس لجمال الشعر وقبواش نقدية
لتقويمه والحكم عليه، لم تؤكد نجاحها من
خلال تطبيق م وسلفوا إليه على الإبداعات
الشعرية. ولم تلح اختلافات الباحثين وقراء الشعر
في تقويم م ببحر فيه و بترؤنه صف بها،
وغيره من محاولات المدح عبر الأجيال وحتى
يومنا لم يوصل إلى قواسم نقدية نظرية
مشتركة

ولكن، ما العيب في ذلك؟ ألم يكن سبباً
في عني النقد وتوقع القراءات؟ وما الباعث إلى

ولا أخشى عيبكم أمي لا أجد إلا هدير
البيتين وهم حل معي وسورة وسكت من
البيت الذي حضرته - م يشدني بل حرز على
القول التي رى فيها من الضعف والاستطاع
ومن البرودة بالتي، ضئ من فيها من التوقد
الوجداني والإحساس الصادق

صغيرة هي الأبيات والقصائد التي أعجبتني
على الرغم من فقرها بالشعور، وانحصر على
سبيل المثال قصيدة التعمد بن عباد

لما تأسكت السمع

ولتبه القلب السمين

وما سبب الإعجاب هنا سوى الصديق في
تصوير شعور إنساني، شعور التحدي للتناغم
للجوار.

يرى معظم النقاد أن المبالغة المفرطة تضم
الشعر، وقد يكون ذلك صحيحاً في كثير من
الحالات، ولكنه لا يصلح مقياساً، أصبح قول
الجمود العامري

لقد فُذنت لبي على الناس مثما

على ألف شهر فُذنت ليلة القدر

هذه مبالغة، وقد تكون مفرطة برأيي
ورأيك. ولكن النظر إليها من جنب شعور
الشاعر يوحد إحساساً بالمبالغة، فاشهر - حف
- يرى حبيبته أفضل الناس، وقد أسعته فطنته
فالتفت جزءاً من الآية الكريمة ووظفه لتصوير
شعوره هذا ليمسه وللناس الذي فصل حبيبته
عنيهم المصعد لم تدقم الشعر - علم نحمد
جمال البيت يبعثاً تافهت الجمعة الشعور
وأضمت المني فأخرجت المبالغة القول من فمها
الشعر في قصيدة الشاعر القروي عن الثورة
السورية، حين قال في مدح قائد الثورة سلطان
الأمروش

الحكيم يدعو الناقد إلى الجمع بين ما مناه
 (المذهب الشخصي) أي التسانم على الدوق
 والمذهب للوصوعي) أي التسانم على الأصول
 والمقنن. ولعل من المميد في أن املح أممكم
 حجتي لوفني الحكيم في منعه بالاحتكام إلى
 المنسب "ي العلم، ومنعه بالاحتكام إلى
 الحق يشو في حقه في الأدب ، في فصل
 عنقه النقد لذي يفسر"

الجمال في الفن كالجمال في المرأة
 ضلوبنا. على الرغم من انه غير الدقيق، إنه
 خالدة في تاريخ الجنس البشري. وفيهم من نساء
 نبصرهن كل يوم من الأنوف الدقيقة والعيون
 النجل والحمور التحيلة ما لم تظهر ضلوبنا،
 بالفيل منه، ويرقم هذا لا سرامن وأمامت ولا
 هاتسات، ما السر في أن أسراة قد استحكمت
 شروط الحمن وأبعت بحمساء، وأخري شابتها
 عيوب، وهي المسحر والمثقة في ثراة وفي الثمن،
 هنالك شيء لا ندرى ما هو، يخرج على فضل
 قاعدة ويها بكل أصل، هو الذي يجعل الجميل
 جميلا

هكذا يظن الحكيم بالقواعد والأصول
 التي يزمريها الفن ولا يكتثرت له، ولكنه لا
 يلبث أن يطمس بدوق ويشك بحدوي الرضون
 إليه في إمداد الأحكام النقدية يقول

ولكن ما هو الدوق؟ لو عرفناه وحدناه
 لأصبح هو الآخر مثلا من الأصول ومتبعا
 حيث خمد يتحطم عند كل اختبار ثم يقول
 ليس للدوق الشخصي مبدع، ترك الحضم
 في الآثار الفنية والأدبية للدوق وحده فقد ترك
 للفنوس وللصدفة

وهكذا يجمع الحكيم في مرق لا يلبث
 أن يخرج منه بقوله ولعل خير منهج لنقد أن
 يجمع في منعه بين شتى الاعتبارات، ويؤلف بين
 مختلف النظرات

ذلك؟ ليس المبعث اختلاف الدائق (مستعمل
 كلمه دائق بمعنى ملخص الدوق برغم عدم
 صواب ذلك لغويا) بين فرائض وفرائض، ويبحث
 ويبحث؟ بل بين ناقد وناقد؟ بل بين ناقدين
 يستلهم منهج واحدا؟ يقول الناقد خلدون
 الشمعة في كتابه "الشمس والمساء" فمالهج
 الواحد سرعان ما يروى يناقذين يحوسن أرضا
 واحدة إلى نتيجتين متباينتين

ب- يهيك هذا التمهيد إلى موضوع بحث
 النقد الأدبي بين العلم والنقد، وهو موضوع قديم
 جديد، تتولاه النقاد والمطّرون العرب في العصر
 الحديث وصرفوا إليه الكثير من اهتمامهم.
 ودنبوا فيه عشرات الكتب ومئات المقالات،
 وأداروا حوله المسطرات والحوارات، ولكن دون
 أن يملوا إلى توافق أو ما يشبه التوافق، ولعل هذا
 هو الأمر الطبيعي، فالأدب بخاصة، والشعر
 بخاصة، عمل إبداعي، والإبداع لا يقو بتوائمين
 مسازمة، ولا تحسده النظريات، بل إلى اعظم
 الأعمال الأدبية هي تلك التي تجاوزت حدود
 لإجماعات التشبيه السابقة له، ودفعت النقاد إلى
 لسمي لاستنباط أفكار نقدية جديدة، لا يلبث
 الإبداع أن يتحوها

لكن كتابات النقد والنظريات حول هذا
 الموضوع لم تذهب جهده، بل كدست عاملا هاما
 من عوامل تطور الفكر النقدي والوعي الأدبي،
 وتنمية الدائقة الأدبية ذاتها وإذا كان بعض
 النقاد والنظرين، وأبرزهم محمد مندور، قد عدّ
 لنوق أساسا للنقد، فإن بعضهم الآخر، وأبرزهم
 رشدي نجيب محمود، عدّ العلم هو الأساس،
 وشك بصواب الأحكام النقدية النابعة من
 النوق، أو التي يعطى النوق فيها بخور كبير
 غير أن عددا من الأدباء الذين طرّفوا إلى هذا
 الموضوع كان لهم موقف ثالث، غير أنه توهيق

بقتضيك المنطق: أي العقل - ألا تتافس ما تقول
في موضع بما تقول في موضع آخر، فلا تقل مثلاً
في موضع ما إن البحر الطويل يناسب التعبير عن
البحر لأنه بطيء والحبر بطيء الحركات
والكلمات ثم تنقص ذلك في موضع آخر وترغم
لنا أن البحر الطويل لا يناسب البحر.

هكذا ويهدد البسطة، وبالاتكاء على
هذه الأمثلة التي لا علاقة لها بالنقد الجاد، يريد
زكي نجيب محمود أن ينقل النقد الأدبي إلى
خانة العلم ويطلع عليه بالدوق، وإذا كانت هذه
الرؤية للنقد الأدبي امتداداً لفلسفة زكي نجيب
محمود الوحيية المنطقية، واستندت نه على
النقد - من هذه الرؤية - دأته لتكشف لهافت
الوضعية المنطقية حين تخرج من حقلها العلمي
وتدخل حقل الفن والأدب فيسوء الوضعية
للمنطقية هو إنكار العلمفة بوصفها تنكسراً في
للأورثيات أو بحثاً في القضايا الوجودية الصعبة
أو غوصاً في المفاهيم الأخلاقية والعلاقات
الاجتماعية وقضايا الحق والخير والجمال، وقصر
نورها على تسمير معطيات العلم وتعميم
استنتاجاته وواضح أن مثل هذا التعميم سيكون
عقياً إذا نُقل إلى حقل الأدب والفن. لكن زكي
نجيب محمود المخلص لوضعيته المنطقية، أراد
ألا ينزل مجدلاً خارج نطاقه، فاصفهم في مجاز
النقد الأدبي، فأنفسهم وأفسدهم ولقد تساءلت،
وما أزال أفسدهم. كيف لهذا المنقصر الذي لقبه
مفاصروه وتلاميذه بلقب يستحقه وهو (أنيب
اللاسمة وفيلسوف الأبداء) أن يصل إلى هذه
الدرجة من التيسير؟ أيعيب عن دمه مثلاً أن
البحر الطويل حمل الكثير من خمريات أبي
نواس للرحلة الصانحة وعريش عمر بن أبي ربيعة
العابثة، كما حمل رشه مالك بن الرقيب؟ ألا يرى
كثير من حروف السنين والمصدر المريد من

ومثل هذا المخرج، يصل إليه الناقد محمد
سندور وهو الذي يعدّ الدوق مسس النقد ومصدر
حضمة، ومن ضحك حتى بعد نبينه مهج
الواقعية الجديدة، فيقول موقف سن الدوق
والعش النقد لمهجي لا يكون إلا لرحل نم
تصغيره مستمد من يجمع دوقه لنظر العقل

وإذ تكفي هذا الجمع الذي ذهب إليه
الحضمة والأحصد الذي دعه اليه سندور مريب
على درجة كبيرة من المصونية، ويفترض أن توفر
موية خاصة وخبرة ضغيرة ونقاطه عالیه لدى
لناقد، فإن داعية علمية النقد، المحكم الصغير
زكي نجيب محمود، يهمل باليسطة التي
تتفاد تتكون مداجة وهو يحاول إشاع القارئ
بأن النقد علم، يقول

أما إذا أمررت على أن تكون ناقد، فلا
مدوحة لك من خطوة بعد قراءة الدوق، خطوة
هي وحدها التي تجعلك ناقدًا، وهي أن تسأل
نفسك ماذا في هذه القصيدة من العوامل
الموضوعية التي أشارت في نفسي هذا الشعور أو
ذلك؟ وقد ينتهي بك البحث، مثلاً، إلى أن اختيار
لشعر للبحر الطويل جاء - موقف - لأنه يناسب
موضوعه فأحدث ما أراد أن يحققه من أثر في
نفس القارئ أو السامع، أو إلى أن كثرة الروايات
في هذا البيت جعلته جسيلاً، وكثرة السمات
والصدوات في ذلك - لكس هذه وشبهها قواعد
عامة، فضاءك تقول كل بيت يصعب خريف الماء
وتكثر فيه الروايات فهو جميل في هذا الجانب
فيه، وكل بيت يصعب الحرب بالسيوف وتكثر
فيه الميهاد والصدادات فهو جميل كذلك في
هذا الجانب فيه. أنت هنا لا تتش إلى عناصر
تجتمع فتكون موقفاً قريباً لا يتصور، بل
تحدثنا عن قواعد عامة تتكرر في كل حالة
شبيهة بالحالة التي أنت بصدد تحليلها. وما دمت
في مجال التعميم فانت عالم، وإذا كنت علم ثم

القرن الذي يتدوَّق النص على نحو أكثر عمق وشمولاً مستفيداً من ثقافته الواسعة المتنوعة ثم يعبر عن مدوّته بضم تدوي "أي أنه هو الصادر على نوحته مدوّته إلى عبرات ونحويه من أحاسيس إلى صيغ لغوية تحمل هذه الأحاسيس، وتساعد القارئ على الوصول إلى مراد من تدوَّق النص من خلال اطلاعه على تدوَّق الناقد، فدائقة الناقد أكثر تدريجاً وتهذيباً

فالدائقة إذا هي الأصل في النقد، والتدوَّق هو جوهر العمل النقدي. م النص النقدي فهو ضمير هذه العملية هو تجلّيه اللغوي الذي لا بدّ - و مستمحيضه صمراً لهذا - لاشلاق - ن. ياتي مفحراً عنه. نعم م من نص نقدي الآ هو فن مما تدوّقه الناقد، ولعلّي لا أبالغ إذا تصوّرت الناقد الجاد غير راض عن أي نص نقدي يصممه، لأنه يشعر في شرارة نفسه أن أحاسيسه التدوِّقية المظلمة أو الإيجابية هي أعمق من العبارات التي صاغها. أقول الأحاسيس المظلمة، وأقصد بها تدوَّق التقيح، فتدوَّق التقيح ليس أقل أهمية من تدوَّق الجمال، بل إنه الوجه الآخر للتدوَّق الجمالي، وقول الناقد هذا صحيح، يعني أنه قاربه نفسه من خلال صورة مقابلة موحودة في نفسه، هي صورة الجميل.

هنا، في الصبغة النقدية للتدوَّق، يأتي دور العلم، أو العلوم التي يستفيد منها الناقد، من علوم اللغة المختلفة، إلى نظرية الأدب أو نظريته المختلفة، إلى علم الجمال، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وغيرها

ي إلى النقد عملية تدوِّقية، والنص النقدي نص أدبي، والناقد يستفيد من معطيات علمية معينة في تحليل وصوغ الأحاسيس الجمالية التي انزعج للنص في صممه فككداً تليق في علاقة النقد بدعله، فهو مختلف من غيره وعيب ونكوتهم متداخلة تجلب في النصوص النقد

الهدوء والرفقة على سبيلية البحري، بهذا عن السبوع وصلابه

سنت قسمي عما ينص نصي

ونرأى من هذا ككل جهم

نصائي أحد قراءة بين تطوير ركني جهم معصود هذا وما يحو إليه هند من تقديرات المعاصرين، من قصيري الباع في النقد الأدبي، مع احترامهم لأحاسيسهم، حتى لا يباهون بالثقافة، فيجعلون النص الأدبي مادة للتشريح اللغوي أو المعنوي، وكثيراً ما نرى التناقض منهم يخصمي ما في النص من أعمال ماضية وأخرى مصارعة، وما فيه من مصادر ومن كلمات ذات دلالة معينة، أو ضمائر أو غير ذلك، ثم ياتي على إحصائياته استنتاجات وأحكاماً نقدية يأتي معظمها معتمداً أو أقرب إلى الافتراضات غير القابلة للبرهن والتعاجرة عن إقناع القارئ الموقوفة المتروكة بشرارة الأدب

يتحوّل النص بين يدي ناقد من هذا النوع إلى جثم بشرحها، أو إنه يشرح النص فيصبح حث لا روح فيه، وحين نساكه من روح النص يرهق أن هذا النقد هو وسيلة المعاصرين للوصول إلى روح نص وكشف جمالياته وإرشاد القارئ إليها

ج - ما الذي يصبح في مثل هذا النقد؟ يصبح التدوَّق المعنوي المذهب بالثقافة والممارسة والحبيرة.

أول صمت التدوَّق أنه فطري، أي إنه موحود وجود سبيلية لدى الناس جميعاً، فما من إنسان لا يتوَّق الجمال ويستجيب لتدائه، وإذا أخذ النص الأدبي مادة للتدوَّق، فسوف نجد أن الضمك يتفاوتون في تعاملهم مع النص وتدوّقه والموص إلى أعماقه، بدءاً من القرن العدي، إلى القرن المتروك، ومولاً إلى الناقد، فالتناقض هو تلك

الوصفي الذي سمى 'وعصب كغوب' وعم
الاجتماع الماركسي، متابعين تافهين كعادلا
في تفسير العلاقات والظواهر والمشكلات في
الاجتماع، وإنك تجد للتصميم الاجتماعية الواحدة
تفسيراً وصفاً وآخر ماركسي، واصطفاً
للباحثين والمفكرين والبائس حول شكل تفسير،
فتعرف أنك لمت أمام علم بل أمام افكار تدبر
عن مصالح وإرادات، ومن خصائص العلم الأ يابه
بالمصالح والإرادات

والمفكرة الثانية إلى العلم يدرس الظواهر
الجديدة على اساس قوانين مستخلصة من
مشاهدات قديمة تصورت قدرتها العلماء
واكتشفوا قوانينها، وكما ذلك ممكناً ولا
يسأل، لأن الظواهر الطبيعية تتكرر، أم
الأدب، فهو عملية ذاتية، والنص الأدبي يكتب
أهميته من تفرده، وحتى حين يصور ظاهرة
اجتماعية أو حالة عامة، فهو يصورها من خلال
إحساس الأديب الفردي ورؤيته الخاصة، وإذا لم
يكن كذلك، أي إذا فقد تفرده، خرج من دائرة
الأدب، لذلك فإن شكل نص أدبي جديد هو حالة
خاصة لا يمكن أن تدرس ويحكم عليها وفق
أصول ومقاييس مستخلصة من دراسة نصوص
قديمة وإذا حدث ذلك، ووجد الناقد أن من
للممكن دراسة نص جديد وفق أصول ومقاييس
قديمة، فهذا يعني أن النص لم يتجاوز ما سبقه
تجاوزاً إبداعياً حقيقياً، وأن جمالياته هي تكرار
لما أتجره سبقوه يشكّل من الأشكال، وأن لا
انصي هذا جمال هذه النصوص التي لا تعمل
جماليات جديدة غير مسبوقه، فما من شاعر
يتذكر في شكل قصيدة من قصائده، وكثيراً ما
قال الناقد إن لكل شاعر مبدع مكشّر قصائد
قائلة، أو مقابله مع قصائد تسمى الجديد، هي
التي جعلته شاعراً كبيراً وحائداً ولقد أدرك
القدماء من نقد وشعراء هذا الأمر، واعتبروا

ولقد ذكر كبر تداخلهم من خلال إعادة الناقد من
المعطيات العلمية إلى تحليل أحاسيسهم وصوغها
م اختلافهم فأعرسه في نقد محدّد

1 - النتيجة، أو الحكم القيمة الذي يمي العمل
النقد الوصفي إليه هو، هذا العمل جيد أو
ردي، جميل أو قبيح، أما العمل العلمي
فالحكم الذي يمي العمل الوصفي إليه هو هذا
العمل صواب أو علق.

2 - الأثر، أو الحكم العملي في العمل
النقد، هو هذا العمل ممتع أو غير ممتع،
أما في العمل العلمي فهو هذا العمل مفيد أو
مضر

3 - البق في العمل النقدي هو يتج ادبي،
فني، يتود إليه الثمور، أما في العمل العلمي
فهو يتج موضوعي، يتود إليه العقل.

4 - الحقيقة التي يمل النقد على حكمها في
العمل الأدبي، ولأسباب الشعر، هي حقيقة
مجربة، أما الحقيقة في العمل العلمي فهي
الحقيقة الموضوعية

يصيب إلى ذلك كله ثلاث فقر أخرى،
تتمر في الألمان مفارقة النقد الأدبي للعلم،
أولاه إذا كان موضوع النقد الأدبي هو الأدب،
وهو ليس موضوعاً علمياً، فإن البحث فيه، أي
لبحث النقدي لن يكون بحث علمياً، لأن منهج
لبحث يجب أن يطبق طبيعة العقل البشري، ف
يقال رداً على هذه المفكرة إلى أنه علوم
تتولد النص الإنسانية، والاجتماع الإنساني، وما
يعاقب على علم النص وعلم الاجتماع يمكن أن
يطلق على النقد الأدبي قول أن تسمية البحث
في للنص والاحتج علم - ونحن نستخدم هذه
التسمية ونرى أن هذه هي من المجد والتجور
أكثر مما فيها من الحقيقة، والدليل على ذلك
مثلاً هو التناقض بين النظريات التي وصفها
الباحثون في هذين الحقين، فعلم الاجتماع

والمدحون في ما يخص وظيفة الأدب الإنسانية والاجتماعية وعلاقته بالواقع. وتصادف الشكك وللصنمور. والعلاقة بين الإحساس الجمالي والقيم الجمالية. وعلاقة القيم الجمالية بالواقع. وتطور هذه الفهم عبر التاريخ، ودور الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي في تطورها، وعلاقة اللغة بالواقع، وتطور اللغة مواكبة لتطور التقنية والاجتماعي. وغير ذلك.. هذا كله يدخل في إطار نظرية الأدب والبحث فيه هو بحث فلسفي، أو - على الأقل - يحمل الكثير من سمات الفلسفة والتفكير من سمات العلم. أما الدراسة الأدبية فهي الجانب الأقرب إلى العلم في البحث الأدبي. فدراسة حقبة أدبية معينة، أو ظاهرة أدبية عبر العقب، أو تطور موضوع أدبي بين عصر وعصر، أو دراسة حياة أديب معين وأدبه وما إلى ذلك من موضوعات تتعلق بتاريخ الأدب، هي دراسة لها فواعدها العلمية، وأهمها طرق التعامل مع الوثائق بدءاً من تحديد مفهوم الوثيقة، ومصادف صلاحيتها، وتحديد مصادر المعلومات والوصول إلى درجة مصداقية، والمقارنة بين المعلومات المختلفة التي قد تأتيها هذه المصادر. وتحليل المعلومات وفق منهج بحار الباحث ويلزم به، أو استناداً إلى ما يبده من منهج معتققة دون الوقوع في التعمد المنهجي، وما إلى ذلك من قواعد البحث العلمي. ووضح ما لهذه الدراسة من طبيعة علمية لا يجوز التمريد، به، أو التجزؤ عليها بحجة اختلاف الأدواق.

والقائد الجاد محكوم بأن يكون على دراسة كتابية بنظرية الأدب، فهذه الدراسة هي عصر لازم من عناصر ثقافته

وحره لا عسى عنه من رسيده الضمير في تهذيب دنيته وتغلّ درايه المقاد بنظرية الأدب هي التي تصل النم بالعلمه وتكم في هذا الوهم من هذه لتقدم سواء كمن أدبي أم كصكري (إلى

بأن البردي موجود في شعر ككل شاعر كبير. وعبروا من إدراكهم هذا بهارات من نوع جيد أبي تمام خير من جيد البيهتري وردي البيهتري خير من ردي أبي تمام.

والمضرة الثالثة إلى جمال الأدب لا يأتي من تصوير الواقع، بل من تصوير الشعر فالشاعر مثلاً لا يقدم لنا موقفه بوصفه مثلاً فقط، بل بوصفه نتاج شعور، أي بوصفه شعوراً متجلباً في موقفه، ويطلق هذا على شعور الشاعر، وعلى شعور من يهوى موقفهم، وعلى سهيل المثالي، مسأود هذا البيت للبيهتري، من قصيدة يمدح فيه المتوكل

لو أن مستقلاً تكلف طرق ما

في رسمه، كمن إليك للفرج

إلى ارتباط الموقف بالشعور هو الذي منح البيت جماله، فمشي المسرعة شعرية. تقوم على تشخيص المتبر، كمن مشي المتبر، على ما فيه من حركة، لا روح فيه، لأنه يخلو من الشعور، ولولا كلمة (مشاف) في الشطر الأول، أي لولا رمز الشاعر بصورة بالشعور لجاء البيت جميل الصورة فأشد الروح. لذلك أعاد كلمة (مشاف) الصورة الجمالية في هذا البيت

د - ولكن، ثم باتيس الأمر هكذا عند بعض المقاد والمنظرين؟ أظن أن السبب الأساسي لذلك هو الخلط بين النقد الأدبي والدراسة الأدبية بنظرية الأدب وهذه ثلاثة جوانب لحقل واحد واسع هو حقل البحث الأدبي. وإذا كمن النقد الأدبي هو كشف نواحي الجمال والقيم في النص وبرجمة الأحاسيس والمشاعر التي أثارها في القاص إلى عبارات، وتقويمه وتحديد مستواه الجمالي، وجوهر هذه العملية هو التدقيق كشف قلنا هي نظرية الأدب هي ما يصل إليه الباحثون

الامتلاق) شينين. الأول هو أن استقلال كل فرع من الفروع المذكورة عن سواه ليس استقلالاً تاماً بل هو نسبي. والثاني هو أن العامل في التحلل الأدبي قد لا يقتصر نشاطه على فرع واحد، وقد يمتد إلى الفرعين الآخرين أو أحدهما، بل من المرجح أن يتضمن البحث الأدبي بعض اللغات النقدية، فكيف يتضمن النقد الأدبي الجاد بالضرورة أفقاً ومعالجات تدخل في إطار نظرية الأدب. ولعل كتاب (لبن الروسي حياته من شعره) لعماد محمود المقاد مثال على الجمع بين البحث الأدبي والنقد الأدبي في عمل واحد. فكيف يمكن أن نجد الجمع بين النقد الأدبي ونظرية الأدب في بعض الكتب النقدية ككتاب (الشمس والعماد) لخلدون الشمة

هو - ولكن، ما لنا لا نتحدث إلّا عن القديم، أو عن حديث ما قبل الحداثة كما هي ذي الحداثة تعرض جمالياتها منذ أن ظهر شعر التفعيلة. ومنذ أن بدأت الأشكال الجديدة تُعكس حضورها في القصة والرواية والمسرحية، ومدرساتها فصيحة الشر وحسب معتدتها على الساحة الشعرية العربية فلم نطل نذورها في تلك النقد العربي القديم؟ أو نقد الخمسينيات والستينيات والمسيحيات من القرن العشرين؟ هكذا قد يرد علينا، وعلى أعتابنا بأن التدوّن هو جوهر العملية النقدية وقد يقول متابعو نهج رصني محب محمود في المناهج النقدية الحديثة التي أرست الطابع العلمي للنقد الأدبي ولدت مع ولادة الحداثة. ومساهم في نشر فهمهم هم من تحظى بشرعية تاريخية مستمدة من شرعية الحداثة الأدبية ذاتها، وهذا ما لا تحظى به المناهج النقدية القائمة على التدوّن، هم، همالك من يقول ذلك متعدياً من البيئية والتخصيصية والأسلوبية وغيرها من المناهج الحديثة التي

المقاد الممتد إلى قاعدة فلسفية يكون أكثر قدرة على الموص في أعماق الموضوع الأدبيه لخصم جمالياتها. وفي أعماق السقم لهم مشاعرهم. فكيف يكون أكثر قدرة على التأثير في دوق القارئ. أمّا العامل في تحليل الدراسة الأدبية، فقد يمتلك ذائقة جيدة وقد لا يمتلك وقد يحضر قدرته على اكتشاف جماليات النص الأدبي والإحساس بها كبيرة أو صغيرة، وقد يلمّ بالقيم الجمالية وعلاقتها بالواقع أو لا يلمّ. وقد يحمل رأياً جمالياً ذا أهمية أو لا يحمل. ومع ذلك، قد يكون دارساً جيداً. ولعلّ بعض التماذج من كبار الباحثين ودارسي الأدب ومؤرخيه في العصر الحديث تؤكد لنا ذلك، فشوقي ضيف باحث أدبي أكاديمي لا يسهى في دقة البحث، وسعة الاطلاع، وغزارة الإنتاج. وخمس الامتياز، وتشكل مؤلفاته المختلفة، ولا سيما المختصة بتاريخ الأدب العربي، إنجازات هامة، تُدعى أجل خدمة للباحثين والدارسين والأساتذة والطلاب، ولكنه - على ما يبدو - لا يمتلك ذائقة تؤهله لممارسة النقد الأدبي. فيكون أصعب ما يحسون حتى يقارب النقد أو يحاوله، لذلك لا يصنف مع النقد. ولقد سمعت من بعض مثله - ولا منهم يملعون - أنه لم يضر بعبد قراءة أشعر، وكثيراً ما كان يرن البيت يفتل على لسانه دون أن يشعر

وهذا الأمر لا يصير شوقي صيف، ولا يؤثر في مكانته المرموقة في مجال الدراسة الأدبية والتاريخ الأدبي. ولا يفل على الامتلاق من شأن مؤلفاته التي أصبحت مراجع يطمئن إليها الباحثون والدارسون.

هكذا، أخضع شوقي، على وجه التقريب لا على وجه الإطلاق إلى النقد عمل تدوّن. والدراسة الأدبية عمل علمي، والبحث في نظرية الأدب عمل فلسفي، وأقصد بقولي (لا على وجه

التي وضعتها لبطريرك والانتقاد وهم يدرسون شعر
شمره التفعيلة الأوائل؟ لا يحتاج إلى رؤى نقدية
جديدة وتحس بدرس ديوان (تغليب الحب) لتدرك
قبياني؟ هل كُشفنا الاقتصاد والمقاييس النقدية
التي أراد لها وأصغوها أن تكون معيارية لا تلمس
الجمال في هذا الملتقى لمصالح عهد المصور (وهو
مقتلع قصبه الشاعر الراحل بمد وحيله بعشرات
المسكين، قصبه اليوم أو غدا)؟ يقول

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتل من قاتله ومثي قتله

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

لتحسّن راسك

إن الأدب، قديمه وحديثه، وفي شكل رسائل
ومكسّ، هو شكل ومضمون، وعلاقة بينهم
والنقد يتناول الأدب بثلاثة مقنناته هدم، وم
يتناول المضمون من عمل الناقد يقوم على
الأيديولوجي، وما يتناول العلاقة بين الشكل
والمضمون يقوم على العليمة، وما يتناول الشكل
يقوم على الدائقة ويستند ذلك كله إلى ثقافة
الناقد الأدبية والماسة، وبالتحديد إلى معرفته
بالمعلوم الإنسانية، وكذا أن العمل الأدبي واحد في
شكله ومضمونه، كذلك ينبغي أن يكون
العمل النقدي واحداً في تناول الشكل والمضمون
والعلاقة بينهم

و - قلنا في فترة سابقة إن التدوّن فطري
وتسبي فطري، بمعنى أنه موجود لدى الناس
جميعاً، وتسبي، بمعنى أنه يتفاوت بين شخص
وآخر وهذا يعني أنه يتجلى بأعلى درجاته وصوره
لدى النقاد، وذلكة النقاد ليست فطرية فقط، بل
هي مهديه وعقته إنها موهبة خاصة أولاً، مثلها
مثل موهبة الشعر أو الصوت أو السرود أو الرسم،

استعارها العاملون في النقد الأدبي من العليمة
حجة لإثبات علمية النقد

غير أن لب ثلاث حجج تواجه بها هذا الردّ

الأولى إن الحداثة الأدبية، بطبيعتها، هي
تمرّد على القواعد والقوانين والأصول، وحوهره
تجميع وملاءة القهود التي قد تلجم الإبداع وتحدّ
من حرية المبدع، ألهم الأمر كذلك حين نحدث
عن شعر التفعيلة أو قصيدة النثر أو عن حكمس
النسجمل الرماني وتجاوز السببية والمنطق
التقليدي في القصيدة والرواية ولقد أكد الناقد
والباحث في علم الجمال الدكتور سعد الدين
كليب أن الحرية هي الجوهر في جماليات
الحداثة.

والحجة الثانية إلى انتقاد الدين درجوا على
استلهم الشيم الأدبية القديمة، وتدريّت دانتهيم
على تلمس الجمال في الأيقاع الشعري القديم
والصورة البلاغية القديمة على تشبيه ونثرعائه،
وقلوا - أو وقف معظمهم - في وجه الحداثة،
وحكسي - على سبيل المثال - أن ندهكر موقف
ناقد ذواقه قصير هو مارتون عبود من شعر
النميلة، أما الدين وصموا كفتحات بقديه ندهاع
هي قصيدة التفعيلة وتظّر لب في مرحلة ظهورها
أو بعد ذلك بلهّل فنّهم من الشعراء
المؤسسين أو الأوائل في شعر التفعيلة، مثل نارك
الملائكة وسلم الحصراء الجبوس

والحجة الثالثة إذا كانت الحداثة مسئلة
لا تتقطع، ومسيرة لا تتوقف فكيف يمكن أن
تتحدّد المقاربات النقدية للمواكبة لب بقواعد
وأصول؟ ومن يستطيع أن يجمع قاعدة لما سباني؟
وهل يمكن دراسة شعر محمود درويش وأدوميس
وجورجس حرب وشوقي بريح وممدوح المسككف
ومعتر عيشي ونزيه أبو عشق وسعد الدين
كليب وعبد الحكيم النعم وعلاء الدين عيد
المولى وغيرهم على أماس من القواعد النقدية

وهي موهبة موهوبة على راعيتي الحيرة والتدبر. ثانيها التوهبة والتفاضة والخبرة هي أحد عناصر النقد. ومن خلال التفاوت بين الدائفة المعنوية في مستوياتها المختلفة ودائفة الناقد، يتحدد موضوع النقد وأهم وظائفه. فإذا كان النقص الأدبي هو مدد النقد، فإن دافئة الناس المعنوية هي موضوع النقد، إليها توجه جهود الناقد للتأثير فيها ورفع مستوياتها. وفي هذا المجال تتجلى أولى وظائف النقد

من هذا يأتي سؤال الأسئلة إذا صح التعبير. وهو ما هو متنازع الدخول إلى دائرة القارئ؟ أما الجواب عندي فهو أن يصح الناقد يده، ثم يد القارئ على ما يمكن اعتباره بؤرة الجمال أو بؤرة الفج في المدة التي يقدمه ثم نسي المرادب أو التفاسيل النقدية الأخرى، وتأتي معها التمرعات الجمالية المنبثقة من البؤرة أو المكتملة لها

وسنحاول جلاء ذلك من خلال بعض الأمثلة، علمنا بأن البؤرة الجمالية لا تتكون واضعة في شكل بيت أو مقطع وضوحها في الأمثلة لتي حزننها وقد يتطلب بعضها من الدهد جهد ومهارة

1 - من قصيدة أحمد شوقي ذات للملح الجليل

ومضن وأنى حالها يا معالي

مشافة تسمى إلى مشتاق

لظلمة أحجبي بيت

هذه أسئلتها شير ذات هوالها

حتى ثرواح لصيغة الصفات

يريد الشاعر أن يشرب الحمرة مع تيمانه حتى صمغ الديك، وهذا معنى لا جديد فيه ولا جمال، ولعل كلمة الصفات أقل عموبه وجمالاً من كلمة الديك. فما مصدر جمال البيت إذن؟

إنه تلك الكلمة التي تكشفها حال النفس. وتنبى القارئ بالشعور - بالوخرة الشعرية التي أصابت فتية مستوحين في المسطر مستوحين في التثوة استوحياً يرفض شكل تتيهه خارجي يوحى بنقطه. هذا الصفق يؤد ببداهة النهار، وفي التهر الصلابة والعمل لا الحمرة وما تتركه في النفس من نشوة الضمير. إنها كلمة (لراع)، التي نهضت بكمل تلك الحمولة المعنوية والوجدانية، وعبرت عن الوخزة الشعرية التي طغمت اللذة بالألم. كلمة تراغ هي بؤرة الجمال المشقة في هذا البيت، ولا يمكن - بعقادي - فهم حالها هذا البيت إلا بها

يأتي بعد هذا البيت بيت لا جمال فيه، لأنه مجرد صيغة فيها مهارة حرفية عالية المستوى، لكنه بيت بهت لا علاقة له بالمعنى والشعور، وهو

صرفاً مسطحة الشاع كائنات

من جنتك أمداد والأحداق

2 - غير أن موهبة شوقي الأصلية لا تلبث أن تعود للتصوير عن ذاتها في البيت الذي يلي هذا البيت البهت، يقول

حسراء أو صغراء إن كرمهم

كالكند، ككل مليحة بمداق

ولا يخص أن جمال هذا البيت لا يأتي من شطوط الأول، فتشبه الصغرة بالمرأة أو العكس. تشبيه معروف ومعنى كأنه الضمير حتى قد تطل دلالة جمالية من بؤرة الجمال في هذا البيت هي عبارة ككل مليحة بمداق. لكن البؤرة لا تظن بؤرة إلا إذا فاص منها الجمال فكون تشبه أو المقطع بألوانها، فبؤرة القارئ البيت جميلاً. وهذا ما فعلته عبدة (ككل مليحة بمداق) إذ قرشت جمالاً على البيت ككله

في قصيد كعب الحب، و استمتعه، من تلك القصيدة قصبي ميل إلى أنه استمتعه، إذ لا نرى ميلاً صغيراً يرميه دوراً يفتخ بقصيدته وهو حظه و 'مؤول مميقة الصنع'، أساس هدد العبد هو الإيثار والكشف، هي الذي يخلص منه سرور قصبي يحمل أن القصيدة إنه - في أكثر الأحيان - يلقى التفصيل أو مظلماً، ويبقى البيوة الجمالية فقط، فتصبح القصيدة شكلها بيوة جمالية واحدة، حكمه في هذه القصيدة،

حبك يا عقيقة الصديق

تطرب تصوف عبادة

حبك مثل الموت والولادة

صحباً بأن يمد مرآين

5 - أم البيوة الجمالية فهي كلمتان في قصيدة أخرى، يقول

أنا هناك ما أخبرهم - لكنهم

لمسوك تتسملين في أحداقني

أنا هناك ما كلمهم .. لكنهم

شروك في حبري ولا أوزاني

لصحب رائحة وليس برسم

الأقحاح سزارع السراي

إن إصباح الحب هي نفسه وعدم قدره الماشق على إصباحه معنى قديم ومتكرر في الشعر العربي، ويكفي أن نتذكر بيت المتنبي وهو ليس الأول في ذلك ولكنه الأجل

وإذا خامر الهوى قلب صبي

ففيه لكل عين دليل

وإذا كان نزار قد لحن هذا المصن ياؤان ريشته وهو رسماً بالكلمات فكيف يمكن، تتسملين في أحداقني - شروك في حبري، فإن البيوة الجمالية التي فاصت هعمرت المصن، لا

قد بقى إن هذا المنهج في البحث عن البيوة الجمالية يصلح، أو قد يصلح في التطبيق على القصائد التقليدية التي تقوم على وحدة البيت، لكنه يعجز عن التعامل مع القصيدة الحديثة التي تقوم على وحدة القطع أو الوحدة الفنية والموسوعية والشعرية الشكالية ومع تنديري لوجهة هذا الرأي، أقول ما من قصيدة شكل ما فيها جميل، ولا بد أن تجد القارئ صفحاً في بيت أو مقطع أو عبارة، غير أن عدداً من الأبيات أو المقامع الجمالية قد يرفض القصيدة (إلى سدة الجمال

3 - مد سنوات وأنا أحاول وضع يدي على بيوة الجمال في شكل ما أقرأ من شعر تقليدي أو حديث، فجدد سألني بظلمة تصبح بالأحساس لصادق، أو يعبره سميرة تكلف تحربه اسمه أو بلفظه وعية ذهنية، حكمه في قول عسرة

أحبك يا ظلموم وأنت مني

مكان الروح من جسد الجاني

ولو أني أقول مكان روحي

لخنت عليك بانرة الطمان

في هذين البيتين من المنطق أكثر مما فيهما من الشعر، ومع ذلك ألتصص جماًلاً خامساً بحثت عن بيوته، فوجدتها في كلمة (جاني)، إذ كثيراً ما قال الشعراء وغير الشعراء لمحبيبتهم ضلالاً مثل سه روجي لخص عسرة، لو قد ذلك لمرتب بحبيته هروح المرص الشجع رخص م لديه لذلك جسد كلمه حسن ههتوب المص جهاني،

4 قدم سرور قسبي عسرة شعرية جديدة في ديوانه (كتاب الحب) و وضع في مقدمه ذلك الديوان الصمير الكبير عن رؤية جديدة للشعر تقرب نجوم الفلسفة أنه بجمع 'مكراً' جديدة في نظرية الأدب، لا يعرف في كمن مثله، تطبيق

يؤثر الجمال في عمل الناقد وأخصّ تحديدًا يؤرّ القبح لدى الشعراء الكبير، ففهم تبع ردي الشعراء من عمل الناقد ولا تحمّل يؤرّ القبح القبيح من قدر الشاعر الجيد أو الصغير، وسأذكر على سبيل المثال ما أراه فيما يخصّ هذه القضية من ديوان (كتاب الحب) لقرار قباني

محمودة أنت على وجه يدي

كأنك سطر كوكبية على جدار منحد

**محمودة في حبك الكبرسي يا حبيبتي وفي ذراع
القدم**

وكلمة حاولت أن تبصدي بقية واحدة

أراك في جوف يدي

في هذه القصيدة ثلاث بؤر قبح، الأولى هي كلمة (وجه) فهي كلمة زائدة، أقرب إلى أن تكون حشوًا لقصيدة الوزن. والثانية هي عبارة (بقية واحدة)، فهي عبارة لا فائدة فيها، لأن مطلق القصيدة يوحى بأن البعد هو المقصود، وليس زمن البعد، أمّا بؤرة القبح الثالثة فهي كلمة (جوف) في العبارة الأخيرة، فلفظًا ومطلقًا فريدًا فكانت الحبيبة محمودة على وجه يدي في العبارة الأولى. هذا حاشي لتجريب يدي في العبارة الأخيرة كلفي برب

جبراً، لملي، مستطعم، اومح وجهه نظري في تلمس المؤرّة الجمالية في النص الشعري، سواء قصص بيت م مقطوع أم قصيدة، وأن أعرض بصر وجهه نظري التي أميل فيها إلى الرأي القائل في البؤرة هو سطر القدم وانه موهبة بل نعمه تحوّل به الحبيبة على من يستلونها بانتقاسة والتجربة فيصيحون نقاداً

بالبور والبور هذه المرة، بل بـمعلمو. هي للعب راحة !

6- وكثيراً ما نكسر مع الشعراء الراحين الحديثين ساحتنا الموضوعية واحداً لشاعر معاصر، مثلاً نكسر البؤرة الجمالية في هذه القصيدة لصقر عيسى :

في ظل الأخلاق المأهولة لأشجار الحور وبها

**وحفظنا ككلّ ومناها المنصفان وكلّ لمانها
الأطبا**

تركنت نسيات الوادي بمصمها هنا

**أيضاً لم يمس بلال الرما مَـ هنا من مظهر
وطيبا**

**والخبر أنثى الأنثى واشتغلت - حانها الله -
كما تفتلح الشمس على الأقطاب**

تم بات جمال هذه القصيدة من أسمة الحور والمصم، ولا من أثر التسميات والمعلم والمصم، بل إن ذلك قلّبه فكان له أن يذهب سدى عند لشارف كلف يذهب سدى عند الشاعر، لولا ما فعلته الأنثى، البؤرة الجمالية التي شغلت في هذه القصيدة هي (أنثى الأنثى). ويقول أنت الأنثى، فتح للفرد أنوسع مجالات التصوّر الخلق لمشاركتة في الإبداع متخيلاً الأنثى وهي تُضج الروح والمقل والوجدان، أمّا عبارة (حانها الله) فهي ليست مجرد جملة اعتراضية، وليست حشوًا، فتضاهي الوزن، بل هي حاملة الموقف، إنها تضج بالمشاعر والمعرف بالجميل لفعل الأنثى الحميم في تكوين شخصية الشاعر الذي لا يعلق بها بسانه فقط، بل يلمس شكل رجل

7- وكلمة إن للجمال بؤراً فليفتح بؤر أيضاً واكتشاف بؤر القبح لا يقل أهمية عن اكتشاف

نظرة جديدة في النقد الأدبي ..

□ خلف الخلف المحمدي

حاول بعض المتصوفة فلسفة الأمر دون استخدام القياس العقلي، في حين فلسفها الإمام حجة الإسلام أبو حامد الغرالي، عندما اعتبر أطوار المعرفة ثلاثة، الطور الحسي الذي يكذبه العقل، والطور العقلي الذي يعتمد المطلق مكذباً الحسي. والطور الثالث الذي اعتبره الغرالي، "حاكماً آخر، إذا تحلى كذب العقل في حكمه"، ولعله يسمي الروح، أو طور ما وراء العقل والذي يسمى الميتافيزيقية، وبهذا الطور تكتم المعرفة النهائية والكمال المطلق والحمال الحقيقي، كما يراه الغرالي، وقل الولوج بمناهة المزلق الفلسفي الخطر، الذي يشود إلى فصايا تخرج عن محال هذه الدراسة التي نسمي بحمال الشعر، بوصح أن القول هنا في معرض إثبات الفرصة المشار إليها أعلاه دون الفوص في الحاسب الديني اللاهوتي والمعاني المرتبطة به أو المصرة له من جهة، أو الدخول في الحجاب الفلسفي الخالص حول الكون والحياة والوجود وما إلى ذلك، إلا بالقدر الذي يحقق الهدف من هذه الدراسة.

للتنظر إلى الجمال، ومن حيث كونهما طرفاً، فهي تعدد بيما للرمز والمكان، وتبعاً للذات الناطقة من جهة، وتبعاً للذات المنظورة من جهة أخرى، وتعدد كطرق تحلل بالضرورة وقد يشود هذا إلى اختلاف في التسبب يفسد ضمن يوسف عليه السلام حميلاً بالتطلع بالتص الديني والسر الإنساني في حين كان حملاً الآخرين بسبب تبع للذات النمسية السفرة والمنظورة وعنى القياس

وما إذا تعطي الفرصة تلك حالة التذوق؟ ومن غير المعكس عند القراءة ن نفسى الحذلة النمسية كطياً، والتي هي كتلة الأحاسيس المرتبطة بالعقل وشكل الروح حله كم تشغل النفس حلة حرة ويشغول مع حلة حرة ثالثة عند قراءة الجمال في الحالتين لدائية النمسية التي اختزنتها، أو الصوفية التي أتت عليها، هي، تتكون من حيث النتيجة طرف.

لبيته انجمازميه والاخيه عيه والمصميه بعملية
تدليليه بيبي الذات المتكفيه من جهة، والذات
المبدعه من جهة اخرى، إذ لا بد من قراءة بيبي
المبدع، إصاف لبيته المتلقي من أجل فهم أفضل،
وتفسير أجمل، للعمل الإبداعي. قد تتفق مع هذه
النظرة الذاتية للعمل الفني والإبداعي، فكم قد
تختلف، وبين الأساق والاختلاف، تخصص
الحقيقة التي لا تخرج عن حرية الرأي والرأي
الأخر، وتشكل للموسوعة شرعا جوهريا في
الأبحاث العلمية والدراسات المنهجية، ويختص
البحث العلمي للموسوعي تجنب العواطف
الجنسية والذات، بغية الوصول إلى الحقيقة التي
هي هدف البحث، يختص العامل للموسوعي
الامتصاص بالذات المبدعه، أو بمعنى أكثر
وضوحا، الاهتمام بالبيئة الداتيه للمبدع، تلك
البيئة التي تنطلق منها العمل الإبداعي وخرج إلى
النور، والتي ليها في نصه الإبداعي، أو عمله
الفني، لهذا تستمد القراءة الداتيه للعمل الإبداعي
وجودها من جوانب ثلاثة مجتمعة أو منفردة
الأول، جانب الذات الناقد أو الدراسة المتكفية،
والثاني، جانب الذات المبدعه والثالث، جانب
العمل الإبداعي نفسه، وفي هذا الأخير لا بد وأن
تجد فيه ذاتك أو ذات المبدع بالضرورة، وعليه
تبدو الذات بارزة في النقد الأدبي، مهما حاولت
تجيبها، وفي برورها يتكلم صمغ الجانب
الموسوعي بالعمل النقدي، و عيايه ككيب
وبعد الصمغ و العيب يبي لمهجيوس الصمغ
المعلمية عن القراءة النقدية للإبداع والجمال
أقول، يمكن أن أطلق على القراءة الداتيه، أو
نديق تعمل الإبدعي والمعي، نقداً بلعن العم
والشامل، لأنها، أي القراءة، ترتبط - أي النظرة
الداتيه للعمل الإبداعي - بالحب أو الكفره، ولهد
العصمر النفسي، الأثر الواضح، في هذه
الطريقة، فنقد جمال المع والإبداع، ويتوقف
الجانب الداتي على الجانب الموسوعي، ويظهر

عنه تتكون الأعمال الإبداعية الأخرى - من شعر
وقصة ورواية ومسرح وغير ذلك - تنميه الجمع -
وحتى نممكن من تحديد مسبب الجمال بعمل فني
إبداعي إلى آخر، نحتاج إلى قياس عقلي
ومعطي، لأنه من غير الممكن بقي العقل كليا
بعد تدوي الجمال، فكم لا يمكن الرضوخ إلى
استخدام قياس عقلي كلي شامل عند تدوي
الجمال، لأنه، والحالة هذه، يتكون الجمال
واحداً في الرمن والممكن، وهذا محال، فالقياس
العقلي الشامل، ينصب فرضية التدوي هذه من
أساسها يرى اليمين المقت إبداعا جديدا موازي
لمعكرا لبدع وعمله، ويرى البعض الآخر أنه -
أي المبدع - دون الإبداع، ولكن لا تشكل
الرؤية النقدية بدون الرؤية الإبداعية الخاصة،
ويرى البعض الثالث أن النقد عمل حرية مهجي
ولا يهت إلى الإبداع بعلة بل هو حالة
ميكانيكية يقوم الأكاديميون المحترسون به،
ومنه يتشكل السؤال بطريقتي أخرى أبس موقع
نقد الجمال من الفرصية المذكورة ؟ أو - دوره
- أي الفرضية - في عملية النقد الأدبي وحسنه
الشعرة كانت رؤيتي ومراثي تنر بسبق الإبداع
على النقد، وأن الأخير يواكب الأول ويوازيه،
وغياب النقد الجيد يعني غياب الإبداع الجيد لأن
الأخير يفرص ويفرز الأول، مسألت شخصيه
مبدعه وناقده، وكنت قد تناولت عملاً إبداعيا
كيا، بطريق التدوي أو التدوي فهي بالفرضية
أعلاه، وتوصلت إلى بعض النتائج الخاصة التي
أشرت إليها بالرمز أما الآخر، وما إذا كانت
رؤيتي قريبة من الذات المبدعه في العمل
فأجابت، كانت القراءة الجمالية التي أتيت
عليها، المعكسة للبيئة الداتيه على النص
المدرس، ولم أطلب المزيد من الإيضاح آنذاك،
ولعلها قصدت بيئة الناقد أو الدارس على النص
للمدرس، أي بيئة بيئة الدام المتكفيه على
العمل الإبداعي، وأصيف، يشمل الإستعداد هذا

الأشياء من منتجات الفن، فإن فهموا أصل الجمال كمن جبههم له قائماً على المعرفة، وإن لم يفهموا ذلك كمن جبههم قائم على التصور، ويصفون أفلاميون أنفكر وعشوقاً بقوله "إذا أدركت أسرار وجود الأشياء الجميلة فهم الجمال المطلق وامتلك قوة التمييز بين جوهر الأشياء التي يتجلى بها سميتها عارفاً لأنه أدرك الحقيقة، وأما إلى جسد الجمال المطلق وعجز عن إتباع إدراكه سميتها متصوراً يقوم الجمال على الحب، فإن فهم المقتضي أصل الجمال قدم فيه للجمال على المعرفة، وإن لم يفهم هذا الأصل، قدم فيه على التدقيق، وفي الأمرين المعرفة أو التدقيق يكسبون الحب وسيكف ضروري لا يقوم الجمال بونه، وقد يقترب، إلى درجة التطبيق الكامل، السراي المتصور لأفلاميون، قد يقترب من وراء بعض فلاسفة للتصويرة في العصر الإسلامي مثل ابن طفيل والفارسي، حول ارتباط الجمال بالحب والمعرفة من جهة، أو بالحب والتدقيق من جهة أخرى. يوضح لمصنر المصويرة ابن طفيل في قصة أو رواية "حي بن يقظان"، يوضح الطريق المصويرة، والمنهج العقلي، للوصول إلى الحقيقة المطلقة، أو الجمال المطلق والكامل النهائي، من طريق الربصة الروحية، والتدقيق الذي يرتفع ويتصاعد بمراتب المحي، يشد من حيث السجدة المهيبة الحقيقة المطلقة، وتبدو رواية أو قصة حي بن يقظان، مثالا صوفي للوصول إلى الحقيقة، عن طريق الفضل، دون تلب رسالة مساوية بالوحي، ويتطلب لديه المعقول بالمطلق مع المعقول بالوحي، عن حيث النتيجة لجهة الوصول إلى الحقيقة المطلقة، من خلال تتبع رواية صوفية فلسفية متخيلة ويرتب المراتبي، مراتب الصوفية، حيث يصح الطهارة أول مراتبها، مروراً بطريق الكشحات، والشهادات، والصحية، وحسن الطس، والعشق، وينتهي الأمر إلى ضرب تحيّل الذات الصوفية، وهي مصطفة، ملائكة، منهم

التسوق جلياً، في التصويرة الأدبية عامة، وفي المصويرة الشعرية خاصة، وأقل بروزاً في قراءة للوحد الفنية وأعمال النحت، وتبرز حال الذات المصممة للعين القارئة والدائرة الناقدة، تجاه الموضوع الإبداعي صراحة، في الرسوم والتصويرة الشخصية، قد يؤيد فرضيتنا هذه بأدلة من لمصنر القديم الحديث وقد يسمم المتصوفة بما يمرر نظرتهم إلى نقد الجمال يتبادر إلى التنبه السؤال التالي، فكيف ومع النقد نظرياتهم والتي أصبحت مدارس دبية؟ حول جواب على ذلك لقد وسموها بنظره ديبه ولا وحولوا نظريتهم على الأعمال المصممة لأدب عيه ديب، ثم القيس بموضوعيه بالتطبيق ثالث ديسي المرحلة الرابعة والأخيرة كهم محاولة لربط التطبيق الموضوعي إلى مستوى القانون النقدي الثابت للقهاش عليه

1- ملاحظة.

أما الأمر كهدلك فيوسعي أنا الأخر ومع نظرتي في بداية الطريق، فس الذي حول الآخرين حتى وضع الفرضيات سوى أنفسهم، ويمصفتي - الأخر الاسترشاد ببعض التصارب المسبقة، والأفصكر القائمة بما بينهم نظرتي، وأسلم شهوداً لا يتعلق التشك إلى مسعة أقواتهم في مجال عملهم، وقد أسست فرضيتي، على أساس نفسي، يقوم على الحب أو العفوة، ككشفتي قبل أفلاميون في جمهوريته، " إلى أجمل الأشياء أحبه إلى القلب، وأضاف في موضع آخر بين الأجمال والأفصكر جمالا الجمع بين جمال لظاهر وجمال النفس الباطني، ويجمع أفلاميون بين الحب والده والمثقة حيث يقول: " إلى أعظم لدة هي التمتع بلدة الحب ويبرهن على نظريته تلك أو يفسرها بالقول يجمع محبي النظر والسمع بالجميل من الأمسوات والأشكال والألوان والصويرة وكل ما دخل في تركيبه هذه

الذات غير الصوفية من الإستقامة الجمالي منها أو عليها، وببساطة لم تتمسك من التباطؤ بمصر الجمال الروحي واللادي، ولبدأ السبب ربط الصوفية بين الحب والجمال من جهة، وبين المعرفة والحب من جهة ثانية، وهكذا ابن الصرص الأكثر وضوحاً في الربط والتداخل بينهما، وهو الذي تدرج بمراتب الصوفية، حتى أطلق عليه البعض لقب سلطان العاشقين وإمام المحبين، ومن المفيد التوضيح بأن الماية ههنا هي التبعث في التقصد الجمالي للنقد الأدبي الإبداعي عامة والشعر الصوفي خاصة وبمبدأ عن حالته الدينية، ودون الدخول بالتأويل الديني الظاهري منه أو الباطني.

يقول السهر وردي

لا يطربون لغير ذكر حبيبهم

أبدأ فكل زمانهم أفراح

ركبوا على سفن الوفا وبموهم

حمر وشدة شوقهم ملاح

ويقول ابن الصرص

فدعني ومن أموري فقد مات حاسدي

وغاب رفيقي عند قرب مواعلي

فكلم من ليك ففدتها

بلدة حبش والرفيق بممزل

ونقلي مسامي والصبيب عسلي

ولقدحاح أفراح الحيرة تنجلي

كتب يقول وإن لم يكن قوله هذا موضع (إجماع)، فكما لم يكن موضع شك أيضاً

وأباح طرية نظوة أمثها

فدعوت معروفاً وكانت منكرا

فدعشت بين جماله وجلاله

وقدا لسان الحال صني مقبرا

الحلول، ومائته أخرى الاتحاد، وطندمة ثلثة الوصول، و حره الصمد بانظنية بنله وهده الحالة يتحقق منها بالتدوق من يسلك سبيلها، فمن ثم يروق بالدوق، فليس يدرك من حقيقة النبوة إلا الاسم... إلى آخر ذلك، وقد يحمل الصوفية لتمرية التي يرغب ويشد، وقد لا يحمل وفي الحالة الأخيرة قد يخالفه المدم لعدم هوزه بدلية التي يريدنا، أو يقضون ندمه ناتج من عدم رمناه عن ميرته، ولم يقض الحديث عن الصوفية وانعكس الصوفية هه، إلا في ممر من الاستدلال على الفرصية التي أتت عليها يقدم شعر المزل للصوفية، لتفتير من الحالات التي تزيد من برمي إليه، ولا تسمع لثقال والتجال للحديث من جمهم، وأتقدم بملين بأزري، وبهجنز شديد، من اعلام الشعر الصوفية، وقع لاختر عليهم بطريق التدوق، مع عدم التثليل من شأن الأسلام الأخرى في التفكير الصوفية، الأول، هو السهر وردي الشافعي المذهب، أبو لغوت يحيى بن حبش بن أميوك، الملقب شهاب الدين، شا في مراقبة وعاش بأصفهين ثم في بغداد وانتقل إلى حلب، أنهم بمصاد العقيدة وأضى العلماء بإبادة دمه، وسجبه الملك الظاهر في قلعة حلب وخلفه فيها عاش بين (549 و587 هجري).

1154 و 1191 ميلادي) فكان دميم البشة محقق المظهر، اشتهر كعالم صوف، وشاعر ناثر، وفقيه متفكهم، وأصولي، وناثري، هو ابن القارص الذي أتت على ذكره في المقدمة يتفق - في تصوير من الأحياء - انعكس الصوفية، مع عصر علاموس. حول علاقة الحب بالجمال أو العكس، ومدى ارتباطهما معاً بمالة التدوق إلى الذات الصوفية - المحبة والمباشرة جميلة ومشرفة، من أعماق نفسه وروحها، وأستطعت جماعها الداخلي وإشراقها الخارج على المحبوب، فنطرت إليه فندا معروفاً بها فكما هو معروف بجماله، ويصح العكس أيضاً، ولم تتمسك

الخاتمة التي غيبت مجرى التاريخ، بحيث، من التمثل الطويل، الذي يعطي صاحبه إيماناً ضيقاً لا يدركه إلا لمن العادي ويعتق الصوفيون مع اليوت في فطرته التامل التي يستند اليها كم تعطي الحسوء تاملًا وهل يصحون التامل بدون خلوة؟ لقد بدأ يقول 'علاطين' و'فلاسفة' وشعراء الصوفية، وتوفي الحكيم، و'اليوت'، أي تلك الأقوال المرسية التي أتت عليها، حول قراءة الجمال بين الناطق والمطور، وعليه يقول تتكون عنده نقد النص ونقد الجمال من عناصر ذاتية وأخرى موضوعية، وهي في عملية فكرية متفصلة بالمرزوق، لا يمكن أن يقوم نقد الجمال بدون أساس فكري ومنطقي، ولكيفه، أي العملية النقدية - ليست فكرية خالصة وقد يسأل مثوق الفنى ومتقدم، السؤال ما إذا شطغل ويشغل - نقد الجمال والمر - علم م؟؟ وبظن الجواب من السهولة بمفكر بحق الفنى، لم في العملية النقدية والقول يكون النقد علم وفنًا هو علم على عموم الفنى، من حيث اعتماده على المبهجة العلمية والوهمية واعتماده على المدارس النقدية، ويمتد النقد فنًا، من حيث اعتماده على الأحاسيس الداخلية والدائنة الذاتية للذات المبدعة والذات المنتقبة، ولهذا يبدو الجواب مقبولاً ومنطقياً وبسيطاً، و قد يشبه هذا التحليل النقدي، يشبه التحليل الصحيح لحركة الفنى على القدمين، وهو مضطرب الإنسان ويتعثر بالمسير وعدم بمفكر بها، مثله كمثل الذي يحلل عملية صنع الطعام، يصنع ويصعب عليه الإبتلاع واللمص صد التفكير بالعلمية، مثله كمثل صولة صاحب لحية كثة وطويلة وقد سأل أحد مرديه أين يضع تحيته لئلا في الشتاء الجرد، فوق العلاء أم تحته؟، فأجابه الشيخ بعد صلاة فجر اليوم التالي بالقول يا بني أفسدت علي سمعتي وتومي، أفسدتها فوق العلاء فأمره،

فادر لحاظك في معامس وجهه

تلقى جميع الحسن فيه مسموما

ويمكن المفكر من أقوالهم، ويمكن أن أورد البعض منها، إذ يميل توفيق الحضيف إلى وجود الشعور الذي يسبق المعرفة، ولهذه يترب من المفكر الصولة بعض الشيء بالشعور، ولعل هذا الأخير قريب من الذوق أو التيق أو الدائنة، وهل يكون الدائنة إلا شعوراً، وهل يكون الشعور إلا دائنة؟ أو على الأقل أحدهما يستغرق الآخر

2- تامل

وعليه، يبحث الفلاسفة عن أسلوبه إلى أن يجد فيه سجين ذلك الأسلوب إلى الأبد، وكف يقول توفيق الحضيف، يبدع الفنى العتيقي بدافع تحقيق ذاته، من خلال متابعة التلذذات والتغيرات التي تحدثها ملكته ويعلن المجتمع دائماً في فهم الفنى، كعلم، راد أن يطبق عليه قانون ثابت، وليس الحضيف بالشعور الذي يسبق المفكر، وأن الأخير يسبق العمل وبالتالي يشعر الإنسان أولاً، ثم يفكر ثانياً، ويصل ذلك، ولم يوضح الحضيف قصده بالعمل ومدى شعوره للعمل الإبداعي أم لا، ومهما يكن من قصده الحضيف، يختلف البعض منه بالمفكرة ويحضر الفلسفة الوهمية الدائنة منه، والثالثة، ويرى يسبق العمل التي تنشأ المعرفة منه، وأثيرت الحجج والبراهين على كل قول، ولم يكن المجال مناسباً للحديث عن هذا الموضوع وعن الآراء التي أثارت حوله، وبشكل نواصب يقول تاس اليوت يعود قيمة مؤلفاته إلى أنه كتب دور أن يكون مصمماً إلى إرضاء أحد غير نفسه ويصعب "بتطلب التفكير اللاهوتي الصحيح الدعة والتأمل، ونحن نقول يتطلب الإبداع الإنساني التعليم الدعة والتأمل، وليس التامل حاجة للتفكير اللاهوتي فقط، بله الأفتكر

واسمها تحته فأتعب، إلهب عني ولعبد ريك ولا تفكر بحسبي ومهم يكس من أمر هذا التحليل، حتى لو أدى إلى تشو للشي أو تعمير المسح أو إلى الأرباك الداتي، فهو - أي هذا الأمر - الحاحه العلمية الصحيحة، ومعرض نظرت التحليلية والتركيبية التي تنفق مع فرضيت وتكملها، فتقول التكامل للطل، ومنه الجمال المطلق لله وحده، وقد يحضون الجمال المطلق بالنسب الذهني، أو التور الأثني دون الدحول بالمعنى الذهني الصوف، وعلى هذا الأسس يتوجب التكامل المطلق، والجمال المطلق، في الفن بمقتضى عدم، من الباحة النظرية على الأقل، وبالتالي يتأسس التماس الفني على الجمال والتكامل بالمطلق، ويتوجب الاقتداء بالمطلق الذي يضي مما يعنى التكامل، والتكامل الفني على وجه البذخ في هذا المجال، ولم تظن عيبة الفن والإبداع، بلوغ التكامل، لمستحيل بلوغه، وكانت غيب النقد، ملاحظة مدى الوصول إليه، من عجمها، وبالتالي، ملاحظه ممسحة التمس الحاصل، بين جمال العمل الفني، من جهة والتكامل المطلق المسترس، من جهة أخرى، مع التمس على المبدع، والعمل الإبداعي، لو بلغ التكامل، ولو لاحظت على المبدع ذلك التمس، أو ذلك التمسير، لأكملته، ولتضفي، عقلت - ي عن المبدع - بوسولف اليه ضفلا، ولهد ضفست عن النقد ظفر موضوعية، عند ملاحظته التكامل الحاصل، ومنه الجمال، مقدار التمس المتبقي منه، وبالتالي أشرت إلى نمي التكامل، وهي محاولة من عن نقد، إلى إعادة خلق الجمال، بين دانيه تقديرية، ومنه تكون قراءة العمل الإبداعي، والتجمالي، بمنى نافذة، تكون إبداعا جديدا، وبصورة جديدة، وبكون القراءة النقدية، ظم النظرة تلك، محاولة ليين ما أجاد كمبدع المقلد

للتفضل المطلق ومن أنفس وبالتالي تكون عرس حديدا للصورة المسية وفرة جديدة للعمل الأبداعي، وعليه يشغل النقد أيداعا جديدا، للمفكرة داتيه أو لعمل الفني داتيه، من حيث قبولت تده المفكرة، أو رفضها لها، شعرب بذلك لم يشعر رعب، لم برعب هي كذلك من حيث التنتجة والمائل قرأت بومن سبق قمية للمناقشة بدورية عربية، أذهشتي المفكرة بذلك وطريقة الطرح الصادق الجريء، وضفت قرأت لذات القلم صاحب القصية، شيئا من أعماله الإبداعية في الصمغ، ويدت لي تلك الأعمال وتلك المفكرة وذلك الطرح من الجراء بومس وتذلل المصغر، والأعمر شوبلا و بومس بصورة صاحب القلم بذلك وفرت الصور، الشخصيه بصد، وضفت فرة سريده بمن نقد، وسفدة إلى الأعماق ورأي الصوم ما لم براء العين ور ب العين ما لم براء البصر، وربما كانت عين الرضا هي التي رات، عين البصيرة، وليس بصر العين، عين الصوفية، الذي لا يؤمن بطقوس الصوفية الشكفية، لأنه تجاوز تلك الطقوس، بشعور اقرب للحقيقة والجمال، وضفت القراءة تمييزاً عن جمال حالتها التمسية الداخلية، التي عشتها، والتي أعيشها، بعد قراعتي الصورة، ومحاولة الدخول إلى أعماقها، وعماق الأعمال الإبداعية، ومحاولة سبر الأغوار التمسية الداتية، بفة البحث عن موائ الجمال، والتفضل في راب الأبداع وفي الدرب المدعة، ومن ثم ضفت أول محاولة لوضع نظرتك، في نقد الفن والجمال، إله محاولة داتيه، لوضع منهج موضوعي، برؤية جديدة، قد تنفق أو تختلف معه، وهي في التحليل وجهه نظر وقد يقون قبل كيم لوجهه نظر دانيه ن نشر وجهه نظر موضوعية؟ يقول يشود الدامي أن لوموضوعي هم هي وجهة نظرك أنت الآخر؟

الفكرة والقالب ..

□ سيرة عيسى بن مينا

□ ترجمة أحمد ناصر

موضوع الإنسان المعاصر، أديب، وفق القوانين المعمول.

كارل ماركس

مهما كانت المادة معقدة ومؤثرة ومدهشة للمخيلة، لا يمكنها في العمل الفني أن تستعي عن الموضوع والفكرة. ولا بد لأية مادة من أن تصاغ بشكل فني.

الصيغة الجمالية طاهرة فنية، معقدة، فمدا عام 1950 كتب ن. شاترمان: "ما نعلمه عن الصيغة الجمالية قليل، مقارنة مع ما نرغب في معرفته عن مكونات سرها". ثم يتابع قوله "وحتى الإجابة عن سؤال كهذا: أين يكمن سرها تحديداً؟ أمر غير".

إذا، المهمة شاقة وغير محسوبة العواقب، لكن، لا بد من التصدي لها.

ليس الكاتب، وحده، من يضطر للتفكير بالشكل، بالصيغة، بل كل من له علاقة بإنتاج المقدرات المعاصرة، سواء كان مهندساً معمارياً أو حذاءً أو حداداً أو خياطاً - لا بد له من اتخاذ قراراته بصدد العديد من المسائل المتعلقة بالشكل.

تذكرون الطحون المائس المصنوع بوزن صحيح وآلة الشبه وقد انصرف عن قراحتها إلى الضيق المندم لتعطي برقع، وليدعها الصايغ إلى رحوه مجنولة صرارة كل شيء واضح ككذلك ريسه في مكان ما وحده الملاك الصمير على السمف يُذكر بموسم الألوهي

حسكت لأول مرة، بمسكه تتعلق بالشكل مدد مد بعيد يومه، كمت صند. إذ ريت لوحه ريزانديت - العذلة المندم حتى لو لم تدخلوا متحف الإرميتاج، لا بد أن تكونوا قد اطلعتم على تلك اللوحة من خلال ما يشر إلى الدوريات

لكى هل يمكن أن يكون للفن شكلاً؟ لا يمكن، إذا ما رسمت بدقة ملامحاً، ثم إن تحول إلى النتيجة نفسها التي أوحىها إليهم ومبرراته؟ فهي النصيب سداد اتجاهان متعادلان في الفن الرسم، أحدهما يدعى «أي» (ترجمته: رسم المكسرة) حيث يصور الفنان الطبيعة بشكل نمطي وتعميمي اعتماداً على لطائف جريئة ومقتضدة ويحترافات من الريشة، متوافق في ذلك، نسيب إذا مكسرت القول، مع مذهب ومبرراته الاتجاه الثاني يدعى «تول بي» (ترجمته: الريشة المجتهد)، ويصمم فنس ذلك الاتجاه إلى نمع للذة تمام كفا هي في أصغر جريئتها، وهو يلتقي، نسيباً، بأسلوبه هذا، إذا ما قلنا أنه يشبه من الخشونة، مع أسلوب لاقتربوه

وكان الفن الصيني الكبير تسمي «بي شي» قد تمثل الاتجاهين، يجهدهما بحرية وملافة، ويمتلك سرّاً تتلافهما معاً في لوحة واحدة، لكنه حذر: **«التشابه الزائد لعبٌ بضيقى الألف»**

المكسرة منه شئت في لندن، وبالمرابطة، في متحف السيدة «تومبو»، الذي يضم تماثيل من الشمع للحقير من المشاهير ومن بين مات الديكسات (مفردها سانيكس) وهو تمثال يستخدم عادة لفرض اللباس) الشمعية التي كانت تختم تماثيل بعض الملوك والمواني المشهورات ورؤساء الوزارات ومرزقي العملة وبجود السمسم وحتى قطع الطرق، بحيث يمكن التول ببساطة، إلى هذه الأعمال قد جُمعت جميعاً رديتاً وفضلاً بشكل رديء فقط؛ نادراً ما تصادف تماثلاً بين العمل الميوي الشخصية الأصلية. وقد لاحظت أمراً طريفاً - فكلماً كمن وجه الشيء كثيراً بين التمثال والأصل، أزداد الشرف الذي يشهد ذلك التشابه الجلي

ككان، ثمة مجموعة من الروايات يقول أصحاب اللوحة، حين اقترنت منها وكنت للوحة الدليل تتحدث، والعلم يعدها، عن ر الفن من استوحى صورة الملاك في صورة أبيه تيتوس حين رسمت اللوحة، كان تيتوس في بدنه علمه الرابع ولعل هذا ما جعل اللوحة تنبض بمشاعر الأوبة: انظروا مثاملي كيف يدوم الولد الصغير بلدة تامة!

طلعت بدقة ولاحظت - يذم المصيح الصغير بلدة معيزة، ماملاً شمته البهريين، مطلقاً أحده العتيقة، للوحة يكاد يتسع للصاب على شرف شمته كمن نومه عميق، بحيث نى الأب كمن يتطلع كمن من الخشب بالبطلة قرب الفرو الباب، يكمل «مستأن» لوهده جريئة مذهشة مسجها الفن البارع معيراً في نمط من مسجها حياة البهنة البولندية الجميلة).

بعد أن اتصلت بمجموعة الزائرين على اللوحة، أزدت منها اقتراب، ورحبت أحسن كيف رسم وجه الطفل الصغير، فتجسدت، لم يمكن، ثمة، من وجه، ولم تكن هناك شمات ولا أصلى ولا أهداب، بدلاً من الوجه ككان، ثمة، مفرقة أو لطعة صفراء خشنة وعلى المقرة تلك شماتت - الأولى يدعى الزمجر المائل للعمرة، والثانية يدهن أسود،

ون حتى الآن، لا استطيع أن أفهم بأية قوة - معجزة استعمال شحطت سبيلتس ن تحلف مثل هذا الأطلع يوم الطفل العميق - و«صح ر عاصر اللوحة بجمالها، تصهرت وخلص هذا الأثر تعقل هادئ أعيش لألوان اللوحة ووصمة الأم الحانية.

و هكذا أدركت لأول مرة ن نفس بمقل انطباعه عن مديته ليس عن مؤرق استمدها، بل بانعطفه صهرة، يوسئل ما حمية

وتعامل عبر عناصر اللوحة كلها ، وتبدى به ضرورة الريشة . فتبدو تلك الصوريات صفات متفرقة للمنصبة فيهم

- إذا ، ماذا يحصل ؟ - تتماثلون - يعني هذا ، لو اخترت أن أربعة محتلمين من الفنانين احتموا ورسموا جبلا ميمسا ، فستبقى أربعة جبلا محتلمة ؟

فلا ، هو ذا الواقع

عس هذا ، بالذات . تحدثت المنصبة لوديع ويخترت في مدكراته رسم أربعة فنانين مطير ، معددا ، فحصل على أربعة أعمال فنية ، لا يشبه أحده الآخر

أي منها أكثر شيها بالواقع ؟

يمكس الإجابة على هذا السؤال على الشكل التالي: إذا كان الفنانون الأربعة موهوبين ، فلي تشبه أي من اللوحات الواقع

فكي يعبر الفنان الحقيقي عن المفكرة ، فكي يبرز رأيه وتفسيراته ونظرته إلى ما حوله بشكل أكثر جلاء ، وكي يضع المشاهد بصمة ملاحظاته . هو مضطر لتميز الواقع بدرجة ما ثم إعادة تشكيله

بعد أن نقصص المنصبة البرعاني الشهير ولهم هوشاوت تمثالي أنتسوي وآبولون في الماتيكسان . أدمنه واقع ملموس لمبب ما ، أعجب بالتمثال الأول ، بينما أهله الثاني بمضامته الموق بشريه وكان ذلك الانطباع غريب بوجه خاص . إذ كانت معالم فامة أنتسوي كثير توافق مع " العهد الجمالي " الذي يمدح موعرب ممثالا سمو الشكل (راجع كتابه تحليل الجمال الذي كتبه ليتبت الماهيم المترجحة للمص)

لاحظ موعرب ، وهو يتحضر في تلك المسافة المعنية على المهم ، أن التنب الممور ،

طبا ، لن يعتبر أحد أن تشخيص الظهور الخارجي ، وحده ، حتى ولو تم تذهبه كغيره للنظر - لا يمكن أن يعتبره نقا حقيقيا - فكتب فنانا الفذ فاسيلي ميروف - لكن ، للأسف الشديد ، الجمهور ومصنعي الفن ، بل وحتى الفنانين أنفسهم ، يثمنون تحت سلطة هذه القوالب . وفي أحيان كثيرة يبتون عن ابتهاجهم وإعجابهم بامرأة ما مرسومة بدقة فائقة ، بحيث يحطع إعجابهم إلى البصا

فك رجع فنان رائع آخر فاسيلي ميروف المفكرة ذاته

فما ، في المعرض لوحات "مهموني" - وتلك الجديدة لا تختلف في شيء من التهمة . جزئيات منمكة كسابقتها . يبدو أن هذا يعجب الجمهور كثيرا . كل شيء واضح ، كما يقولون في موسكو . كانت صورة واقعية بشكل لا يطاق . تخبرني فوق إحدى المنمنمات ، أظن أنه انشق في إخراجها عاما ونصف العام

و مفكره فامة المسوخة ، هوما بلغت درجة اتفاده ، لن يسمو به هذا الإنقاس لتصبح عملا هيا الإنقاس وحده لا يكفي لمبب بصيود هو أن الفنان حين يرسم لوحته ، (مكث تماما حين نكتب فمبسا على الورق) لا يمكس المادة التي يصوغها فمبب ، بل علاقته معه . وبالتالي يصوغ المفكرة ، ومن خلالها يطرئه إلى العالم ، أي شخصيته

و من الواضح ، أيضا ، أن الخلاف بين المنص والمادة التي يعمل عليها أي م يمكس تسميته . ففكرة المادة ، ليست تامة وري ، ولا يمكسها أن تتحقق بشكل عامر ، أقام التفيد ، هي ليست مجرد ملاحظة مدرجة بين فوسين أو في إنسر مدمب عبر عوالم ما ، لا ، ففكرة المادة تنبها داخل الصورة للرسمه إذا ما تأثر المنص بمقى . فلهم المفكرة ، علاقه ، فبديع بموصوع إدراعه ، ففيلته

ممثل هذه الملامح، في الصرب، كثيرة أيضاً في الأعمال الدرامية وفي الأعمال البترية (وفي الصور التشكيلية - حيث لا حرج)

و هيـه يحسن هذا الفن، ككتاب رئيس للتقريب الألس ميديا قلقة "حتى الآن لا يوجد معيار، يمكن من خلاله، بصره من الأصل، التمييز بين الإبداع والريف

هذا ليس صحيح تماماً فمعيار يمكن من غير مطلب هوامد فطنتي معيار الجميل هو المصنع "الدرك حرب نهمه" وقد الفهم بـلداف برهضة ديمه الحداه

وقد يكثر الدهاء المضروب المششون في الصداوت وعلى حشيت المصارع وسعدت الجلات، مستطيل وجود مثل هذه الأشكالية وهؤلاء البهارة يحشون من برعاهم ويدعمهم في تسليمهم للجمهور

لقد قيس لي ن رى الضيف من اللوحات العربية الحديثة واقتمعت في بهية الأمر، ن تسعين في المائة من الصاين الذين يحملون أسماء برأفة كفاتجريدية والسراليين وما إلى ذلك من تسميات، تلحق بهم تسمية الدجالين، فحسب، والعشر، في الدسة المبقية يتممون منبريتهم في الفن تكون حتى في مؤلفاتهم الإبداعية يشتبه فيها شيء - ما مرعسي، وفي موسيف حاله الأمر تلك تطبق التسميات التي ضللتها الموسيفر ريشارد دي عودا على أجراء مؤقته الأوركستراي ألحى الصغرام، الاحتشاء الثقلي، التويات الصربية، التهاب الدماغ الأليرجي (encephalitis allergica).

تشويه المادة، في نظر الفنان الواقعي، هو استجلاء وسيلة للتعريف على الواقع، يهيب بعد الماني "الشكلي" تشويه المادة مجرد مسخ لها لا "تكثر" تحويل المادة إلى مجرد تسمية بلا معنوي؛ مسخها إلى مادة مبهمة وهب يحصرها

مهدد تشال أبولون، "بأفدرسكي" جعل، عن سابق قصد، رجلي وحوس الإله الإغريقي أكثر خلوا بما لا يتناسب مع قائمه، بمعنى أنه شوه شكل الجسد البشري ولم يقد أبولون مشوه، بل على العكس، هذا التشويه، ذاته، أعطى انطباعاً بالعظمة التي تحسده مصطرة التشش

يجب التفتيد هـ ن تشويه المادة الذي يحدثه لمس يصبح مسؤولاً عن مسهم هذا التشويه في معنى مدرهنا بتوافق وفي بين مصطرة نفس ونصيره لطروف المحبلة به

يقول الفنان الشوي الكسكي "ديفيد سيكتهوس" إذا ما أطلقنا، ذات مرة، الهند البترية، نريد بذلك التمييز من ديناميكيتها أو لتدل، مثلاً، جماً إذا كان يتكلم الرجل بهنوه أم أنه يصرخ وفي الأحوال كلها نحن نتكلم من موضوع التوحة مسؤفات لتصير من أهدافنا ومن الواقع نريد أن يتوافق شكل خط من خطوط لوحنا مع وضع نظارتنا السياسية، وأن تعرض أفكارنا بوضوح وإتقان وجمالية

أما التشويه؛ لغير الهدف الذي يكتونه؛ فهو شكلية محسنة، سواء كانت طساهرة أم مسترة وعصب التشويه المصارع في الحرب كثره وأهره

ما حكم، مثلاً، مقطوعة شعرية للشاعر غرهارد ريسوم أحد جماعة تدعى عصبية البديقية، وفيه يستبدل تشويه الواقع الإيديئي بتشويه عيشي، مرع من الفن

محمد محمد محمد محمد محمد

محمد محمد محمد محمد محمد

محمد محمد محمد محمد محمد

محمد محمد محمد محمد محمد

محمد محمد محمد محمد محمد

محمد محمد محمد محمد (محمد محمد)

روتردام التي دُعِرها الطياران الفاشي عام 1940 ،
وتسميه التمثال ليست صحفيا الفاشية ، كتب
قال. بل المدينة المدمرة والتمثال لا ينح على
الشدن بل وسد سح كبيره وبده كثر
وسعد أرض خلاء وعارية، حيث فكانت تقوم
البيوت البوذية للريحة التي دمرها القصف
الفاشي الوحشي

يسد كثر التمثال بمرن قصي. "بالقاصه
الإنسانية المشوّهة"، وعبر لصوير متحير، يخلو
العلبغ تشمر النفس منه ولقد أثار الهنه
الإنسانية. بقلب المرقق، وبديها المرفوعين إلى
المساء، ككثان، تدفع عن نفسها للقابل المبهمة،
بلغ الشين والأسى في نفوس مجموع من المسبح
الروص، وكثان المجموعة تصم مختلف الفات
الشعبية (الإشارة هنا إلى العادة التي كتابتها
روس في الحرب مع الفاشية)

المديسه التي شوّهت القووات الفاشيه
الفتنية. المعية التي مزق العيون قلبها قاومت
ولم تصح - هو ذا الموضوع الإنساني الأسس
المسدي للصرير الذي أبرزه التمثال ككلوحية
مسحه

ومن الجلي الواضح انه ككل فديا التمثال
صورة ذلك الأنس المعذب بمعاناته الدخلية، من
مفهوم م يسمى الواقع كتب بدا لتمثال
أظهر إدارة للشر والاشمرد
مثل هذا الموضوع كمن لا يد من أي يصمم
وبصير بالشكل الذي أجبر فيه - الواقعيه
الرمية

في المؤلفات الفنية تتمازج، دائما،
التفكر والشكل في علاقة عضوية، مبهمة،
غير مرئية. في الأعمال الرقيقة تتخلل المفكرة إلى
أصناف الشكل، ومن تلك الأصناف تتبدى
التفكرة بجلال في أتمام الشكل ككافة، مُدخلة
الصيغة يرمتها: وتكون تلك المفكرة حيائية،

الجزء الشفي من التول المتور للعظيم المسيحي
تسمي بي شي الذي بد بجملة تشبه الرائد
لمب بيشيني الأمل ليمول مستحضرا هم
التشابه خداع

عند أن أي نوع من أنواع الفن يتخضع
طرق خاصة مشروعة من طرائق تشويه المادة.
وله أيضا شروطه الخاصة لوسائل تبهير أعطت
مبقتل أنجلي الإحساس بقدره داذ عن مريق
تضخم كفته. لكنكم إذا ما كنتم في إحدى
فصصكم، وقف فني جميل بكفته العظيمين،
الذين لا يتساهل مع قاسته - من التمسك أن
ينرك هذا الوصف الأنطباع الذي تتوخونه من
صفتانضم.

بثوصيف فني وبسبب لآوحة أو التمثال أو
لتمثيل ممثل م - يمكن، بسهولة، تحويل العمل
الشي إلى مادة كاريكاتورية، وقد يُستخدم هذا
الأسلوب غير المباح كفي بحلم ما لا يروق لنا، وما
كلم أحد الأمثلة

وهذا الممدد يُعتبر التمثال للتصميم على
الكورنيش في "روتردام" مثالا مبهزا - فهو تمثال
لصحنيا الفاشية؛ فطع المصن للمزقة تنكسر
بتشويه الهنه الإنسانية. وقد أدى تكرار طيعة
الفن البهية إلى تلافض مذهل - صحنيا القوى
الفاشية، نفصها، في حقيقة الأمر، هي معادية
للبحرية، خير إنسانية، وضد النزعة الجمالية.
نزعة تشويه الطيعة لها وتحطم الجمالية الفنية
وتتجس شروط ومثل الإبداع الفني، هذا ككل
يستمد إمكانية الكشف عن المحتوى
الاجتماعي والأخلاقي والجمالي للمادة
الموصوفة

التكلام. أعلاه، حول التمثال المشاد في
روتردام، لعل نقابا، الذي اقتبس منه هذا
القور، لم ير التمثال إلا في الصورة هالتمثال لا
يعبر عن صحنيا الفاشيه، بل هو يمرر إلى مديته

هياليسية إلى). مثلاً، يبدو لي الكثير من الكتاب والوسيطيين والفنانين معينين، مُضجريين وأنهم بهم ليسوا بمسؤولين عن هذا، تحضر بين يكمين السبب؟ هذا ما لا أتنبئه بشكل كامل

ههنا، لماذا يختلف، إلى تدويفهم الفني عضواً في الشبكية متناثلاً في السس والتوميه وسبل الحية والمهنة والمصير؟

أسداً يحضون كتاب يوشككي يعنيني نوسمين. إلى عداد الكتب المصنعة لدى المصنعة تهشوف، بهما الكتاب المصنعة لدى "خاهارين" - قصة رجل حقيقي؟ ما الذي يحدد خبرات أسس متناثلي في المعرفة والتعبير؟ البيولوجيا (المتخصص في المكتبات والمهرسة) الشهيرة روباكين يرى: **يتراءى الكتاب، الذي لتتني لهواء مؤلفه مع أهواء قارئه، البغ الأثرية تمنع ذلك القارئ**

رأي روباكين - الذي استند إلى فكرة فيلسوف فرنسي، سادج (فانتا، مثلاً، أحب تولستوي وغوشول كثيراً، وبالدرجة نفسها، حكماً أحب من الشعراء يسمين "ميتروفسكي"، مع أن هؤلاء الكتاب والشعراء معتبرون بيقولونياً إلى حد بعيد) إذ أن شوق أشكالك الاستمباب المني سرزكش جدا، وهو واقع ملموس لا يُمكن استبداه

كثيراً ما يحصل، لدى مستهني الأدب بالذات، رفض حاد وقاطع لأعمال غيرهم في المروقة أن ليون تولستوي لم يكن يطبق الأوبرا، ولم يكن محب كثيراً، بشكيبير وقد قال، مرة لشيفوف بم معاه أنت ككتاب المسرحيات بشكل أسوأ من شكيبير

الفروق في استمباب المؤلف الفني واقع مؤكدة، لذا لا يمكن الحق في توحيد الصبح، بل

خلاصة، نهضة من العقل، لكن بشكل غير متكيف، لا تظهر وحدها، بل متكيفة مع الشكل (مقتبسة من مقالة الناقد الشهير هيلينسكي).

ويقدر نعمتك في معرفة الظاهرة، ويقدر ما تلور جوانبها الجديدة الإعجاب في مصكم - بقدر ما يجي شكل مؤلفكم المني أكثر نالت وتفرذا

القليل من تشويه المادة في العمل الفني) طبعاً بحدود عقلانية ومعلومة (لا يعني مسطاً للواقع، بل علس المكس هو مرز سروري لاستمباب الواقع واستكشاف مواح جديدة فيه، ومن ثم إعادة تشكيله

لكن، ألا يعني هذا تجديداً للشكيبية؟ طبعاً، لا، لأن مفهومنا عن الأشياء يختلف عن مفهوم تلك الأشياء ككما هي في الواقع. الشيء بحد ذاته يختلف عن الشيء بالنسبة إلنا، فالأخير جزء من الأول، أو وجه له (لهمي). وعلى الكتاب أن يأخذ بعين الاعتبار **ألا يفهم أحدنا الآخر وفق عقله ومثوقته الخاصة؟** (فيريخ).

مكتفا بحد مجبولون يرى أحد، بشكل أفضل، جانب معناه من ظاهرة ما، ويرى شخص آخر الجانب الآخر لتلك الظاهرة ولا يجوز، بأي شكل، إهمال هذا المرق في مجمل النظرات المتعلقة إلى المادة يتمركز مصدر التقدم المرق. سواء في الصور أو في العلوم

وجدير به، ونسب ماخذ بالحسبان وجهت النظر المختلف وشتى سبل الرؤية، فلا نعتز فنعقد أن الصيغة التي تشككت المادة بها في أذهاننا، والتي من خلالها نتحدد علاقتنا بالمادة، متكون موهومة على المور ومُستوعبة بتداسيلها كلها دون استثناء.

و يبقى كاستدانة الجمعب، لحدأ صغر كظمه
شبههم إلى ثوبيتهم ؟ لحدأ في وضعه لتعليمه
الروسي يستخدم - قصد بص من ظهر ريشه
- الضلمه الأحبيب - هدموب ؟ لحدأ اسفل هجة
من المقدمه الشعريه لمسدره للدموع إلى عبرة
مبتدئة حول ن تعبر بيهم من حلال ثوبيتهم ؟

ككل هذه الـ لحدأ جاءت لأن للؤلؤف لم
يفكر أن اللوموع الثومني الجباد يتطلب الاختيار
بشكيل ملائم من المعدادات اللطيفة والتشكيل
اللطيفي يحدده القالب الذي لم يفكر للؤلؤف به،
أصب هذا، ككله يخلق انطباع بأن الكلمات
المسامية أمثال 'مروءة الأبد' 'أرث الأبد' لا تعني
للؤلؤف في شيء، ثلما ككيا الناس في 'ثوبيتهم
الذين يشرؤون هذه الكلمات

الشكائيات، بمظهرها المجرد؛ والقدماء
الشكائيات - وجهان ليدائية واحدة، جوهر تلك
اليدائية يتلخص في الهروب من المتكثرة الحقيقية
والخوف من شرح الظنطرة وتحمل مسؤولية هذا،
الشرح.

الخطاب الذي يتوق لإقناع القارئ ويجهد في
تقديم الحجج على ما يملكه ويصر على التمسك به
ومشاركتة قراءه فرحة التمرق على المآل - لا
يمكسه إلا يصطدم بمسألة البحث عن الصميم
اللائم

والمسودات المؤسسه لروايه الحرب والسلام
لثولستوي نموذج إرشادي لما نقول، لكن، لحدأ
مؤلف أكثر قرب

من حلال كتب قطرة الدمى مجس من
مؤلفه ف مولو وحين بعد ن عاد إلى دياره في
أوكيبين؛ أهله وأفرحه غاية الفرح والتميز
الطارئ على القرية وفي مسميم نفوس أبنتها

عن تلك التغيرات فتر هذه مولو أوخين أن
يكتب كتابه يأتي قالب مسيقيل انطباعه
وسيلخص عكسرة لا يشك أن هذا السؤال قد

علما أن ندعم توقعها كفي يتعمق تأثير فضاء على
عدد أكبر من الناس

يصف، خصبا بصلا مشرا لا يستهان به
مبد الشكائيات، وما يرال هذا الصمالم مستترا
حتى الآن، لطيفا، ونعس شامس الشكائيات
كقوليد للنس الرجسي، يبدو لي أنك بغفل من
مهدن نظرت الوجه الآخر للميدانية، وتحديدأ -
انعدام الشكائيات، الذي تتوجب محذرتة بمرولة لا
تقل شدة عن محاذرت الشكائيات

لكن، للأصاف، كثيرا ما يفس انعدام
الشكائيات عن نفسه في أدبا، فتراجع يدائية رواية
باسم الأب والأبن 'لؤلؤها' في شمشوش، يصف
للؤلؤف رحله إلى مهدا بورادينو هكذا

تهيجاني شديد يستمع الناس إلى سره الدليل
وهو يرسم لهم لوحة تلك الأيام الخوالي، حين
تقرر مصير الروسية ما هنا بالذات، فوق هذه
الأرض الهائلة، الصعبة، المتعذبة، الفاتكة؛ بنوح
استنار الدموع، المزدانة بزخرفها الخريفية، كصم
الضهار البتولا، وخضائن الخريف اللؤلؤي... للرفق
ينسجمان (هنا يشرق الكتاب قبل يتسجم من
كلمة هارمونيا - الدخيلة على اللغة الروسية) مع
كسوة العيد، وقد ارتدى الناس ثيابهم بهمسطة
وأناقة وثوق رفيع. ما هنا مجموعة العمال، وفي
الجلاب، قرب تمثال آخر، مجموعة من العمال
الزراعيين، وطول مودات 'رائبستكي' - الأساذه
ومدنسو معهد العاصمة، لكن، حاول أن تميز
بعضهم من البعض الآخر من خلال ثوبيتهم
(تصوير ثيابهم) أو عبر مظهرهم الخارجى الخ -

بعد أن تسلق اللؤلؤف أعلى سفام للشاعر
الحمامية (الأرض فاتكة بفرحه استنار الدموع)
يحدد دوما سبب الى رده حياش في ورشته
(وقد يرتدى الناس ثيابهم بهمسطة وسف وحق
رفيع) ولأ نفس المشاركون في الرحلة مؤرخين
على حقل بوريسو وعلى أساس طبعتي صارم،

بعد ذلك نجرت صيغة المقالة أو التحليل
الشمسي الموثق. ذا القعدة على الإقناع هذا
الجنس الأدبي هو الأكثر تمهيرا عن المداة
يستوعب ويتقبل شكل شيء - شتى اللوحات
الجبية وملفات وملاحظات المؤلف المصرية
مقتصر، يمد، لا حد صورية تجلى إلى
المكرة ترغم الكتاب على أن يتصرف ليس
كصملي فضاء، بل كخصية ضلع فيسودج
حياته - أحد أكثر الأدلة الساطعة التي تصفه
تضيف تطوير عاليل المصاير عايله من اعتدش
قوية أوليين (مبقة رأس الكتاب قد هي)، أ
ممد ومن بعد ترك فولويد سولو أوجين لجة
التكروعة مع اقرباء المصعد المصحح، الآن،
كتاب وشاعر، شهير! الأيضا أن تلعت مثل
هذا القول، وخدشه في كتاب يشبه الجواهر؟
اليس من الواضح، أنه مهما كان موسوعي في
كتابته عن نفسه، أن ينتج عملا مجديا؟ بصمت
به الفرات سيمر الكتاب

.. هذا مستبعد ..

لا بد منه الأمر تجسّد المصنوع بالذات
 يتوافق مع جمودية التكتب، قالب أصبح لا
 يتم دهر، هو السرد الحر، التخصيص الاستطواد
 العاطفي. بالإضافة إلى أرقام المتماثل
 وكثير الطموح والخواص الشخصية - شكل
 هي حيل يُدخّر مرحلة (1) اديثيف ()
 ويكتب الأمسي (2) الانحلال بدد القرار
 التصاع عشر، أمثال هيؤيت بقالهم الشعري -
 الاجتماع، حيث يعرف الكد نى نفسه دون
 عر تعلّقته والأحكام التي ملّتها

من الرص. وبعد وفاة روشنكو صدمته مجموعة قصصية. وقد ترجمت، في إحدى قصصه الثمسة عشر وشعره عشر على قصته القصيرة المصورة 'علاء

حد الضولحورين (عمال الحمضيات الزراعية) المجهول. طعن يحن مع زوجته المجرور في قرية خرافية في المملقة دنته. حيث يستقر الآن بحر تملبستوي

مد عوام ثلاثة مسحب تلك القرية. ومن حطه المهنس. ممن منطه العمر طان لا يد. من الانتقال إلى مطن جديد. طني لا تدو في قح البحر المستقبلي

حسب المجرور بالاضرب حراء هذه التحول الكبير لطن المجرور هيدر هيدروغتش تقني الأخير يهود. عاني الأمكن الجديدة، استعسها. ويد يستعد تدريج لتالنتال

لم يظهر دهشة كذا فكر حتى انتشل سائقو الرافعات، على مهل. بهت الصغير وتقدم على إحدى الممرات لمسافة تزيد عن عشرين كيلومترا موقف واحد قطع مرتبة بالانتقال أثر عجب واستغراب المجرور بلغت دهشته أوجها حين أثار المهندسون مهندسين لناس، في المطن الجديد. عراف اللهاء في البحر المستقبلي. إشارة المهندسين، هذه، أهدت مجرور إلى أهد حد. طاه بين الضفير من بيوت القرية في تلك الأمكن الجديدة. بين أن معالم البحر المستقبلي محدده. ندقه بالقة إلى درجة أن بعض سكان القرية أطلقوا تسميات الضفيرين البحر على الشوارع المتاخمة لشواطئه

طك ترون، المرق ظفير

القصة المرسودة بصميم المتكلم؛ الطامس لصوت المؤلف استبدلت.

المستقبلي اضطررنا للرجل إلى خارج منطقة التمر؛ إلى منطقة جديدة بمش بيوتنا الضفكرات، وبمضها الآخر تلت تلك كاملة. انتشل سائقو الرافعات تلك البيوت الصغيرة، ونقلوها على الممرات.

و نداء ذلك كله نطوا لنا المال من كل منبر وشر، من كل شجرة وثقة، من كل ما لا يمكن نقله.

في المكان الجديد استقرنا بصورة بدعية وزائفة، لا كما كنا في السابق

لكن، ليس هذا الانتقال هو ما أثار دهشتي. لقد أذهلتني إشارة المهندسين، مسبقا، إلى حدود ضفة مياه البحر المستقبلي. وثذا كثير من سكان قريتنا الفوقانية أطلقوا تسمياتهم على شوارعها، مثل شارع الضفيرين والشارع المجاور للضفيرين.

ثم طعن بالاستطاع التعرف على مهنس. روشنكو من خلال هذه القصة. حتى أنها لم تبد قصة، بل خواطر متفجرة لدون لا مبال.

و أسا لم استطع أن أفهم. لماذا يحاول الكتاب، المتنوع إلى أبعد حد في إبداعاته، مؤلف الكثير من الأعمال القصصية - لماذا يحشر موضوعا معضدا في قالب جدي

وقد أوضح روشنكو، بنفسه، الأمر على الشكل التالي: بعض التحذيرات (حركة أنصار المسلم، مفترقي الحروب) لا يمكن استبدالها بالملبوس الثماني، والأول أكثر من ذلك. لقد جاء هذا النص الفني متكتفا وغير متح.

يبدو أن الكتابية أدرك، مصيبة نفسه، إذ صرخا ما تحلى عن تلك القصص التي اصحاب الميسودات، ولم يطعمها طاب أسه مسجود صباغتها خدري

كعقد الأجيال السامية وحنس في البرقية
التحدث

التوازي المعنوي، المتوازي ومعايير
الأسلوب الفني التحدث لا تعيق، بل تساعد على
اتباع أنماط متعددة للشكل، بصورة أبداع
وأزمن، وعلى خلفية الأسلوب الثابت، المتوازن
ينبغي، بجلاء، الانحراف عن النمط المعتاد،
ويصبح من السهولة بمقدار، تمثيل الحدود
المعقولة لهذا الانحراف، وبذلك أكثر، ثمراني
اتجاهات البحث المحصورة على الانحراف على
خلفية الأسلوب للصيغ يبرز، بجلاء، جمال
الموضة أو دماثة العارية وتلونها، وعلى تلك
الخلفية يمكن أن نكتسب ونلمس قوله التقليد
البارد

الواقعية الاشتراكية بعيدة، من حيث
بها، من الانعكاسية اللامبالية ومن
النمورية، وتشرعن تفسيراً لتقديم للواقع
و لأن المعالجة اللسانية، المقيدة لأي موضوع
لا يمكن لها أن تتم خارج نطاق الشكل، فمن
الطبيعي أن يحتل موضوع البحث في فوائده
جديدة تناسب مع المعايير الجديدة، مضافة
هنا

لكن، وببلا، ما تزال المحاولات
التمثيلية تحشر الإبداع الفني. سواء كان ذلك
في المجال السينمائي أو الرسم أو الشعر أو
النص. نحشر في القالب القديم - ما تزال
تحدث مكتبة في حيز التقديس

مد فترة عبر بعيدة تدل على الحديث مع
إنسان يفتخر إلى فوائده قصور المؤتمرات في
موسكو المعاصرة والقاسية، على حافة إيس
الطيف - على أنها تدريس للمفاهيم، تبدو تلك
القوالب بتنمية اليه يصعب عريبه وغير روسيه
وذلك الإنسان الذي يحسب اليبس الواسع، ذو

الأسطر الأولى تدرك، من بعيد لعيد،
بالأسلوب التقليدي - كتاب ما كان، كل
عجوز. وتكون القارئ لتلقي اختباراً فضائية
دم

و الجملة ذات المعنى العميق كان لا بد من
الانتقال إلى أماكن جديدة، كان لا بد من قاع
البحر المستعذب - تصفي على السرد تيرة دقيقة،
تصليدية، وكلها تمتد في قراءة النص، لما لمسا
بوضوح، حتى المصراع الصوتي تيرة ووشكو
الحلية، المداعب

لكن، وحتى بعد تعديل النسخة، نطق لا
ترى إلى مستوى الأعمال الجديدة لروشنكو
إذا فطرت العمل الفني يستدل عليها وتضج
من خلال القالب الفني الذي نضج فيه

و إلى جانب هذا، إذا ما استعلمت من
خلال الأعمال الجديدة، الصادرة في مرحلة زمنية
محددة، سمات عامة، مشتركة، فهذه السمات
العامة تعكس شيئاً ما أكبر بكثير من فكرة
أي عمل فني، إذا ما أخذ مفرداً

و بعد، إذا ما أخذت هذه السمات العامة
للشخص بمجملها، متطورة بثواب ومعايير، فهي
تحدد الأسلوب المسيطر والاتجاهات الاجتماعية
الرئيسية وروح العصر

الأسلوب الفني المتولد، في نهاية الأمر: جراه
شروع مادية عميقة، يكتسب، في أعماق أحوال
المؤلفات الفنية، ملامح متفككة، ليمود، تماماً
كفالفيزي (4) - ويتدخل، بدور، في الحياة في
المحيط الذي شكله الشعب

ونحن نرى ملامح الأسلوب المميز حيث
نظرون في أوجها وشرفات الأبيات في الصديق
الأمميينه لتسرباب في جرحه فخرج الحرف
الصهي، في تصليد الملباس، في شكل

المطعم السمجة - رواية مستعدة - درعة المحتوى
هذا ضلع يرجع إلى السمجة ذاته

أمر عجيب - ذاك الانشغال بتقانة الشكل -
كتب ليون تولستوي في مذكراته - وهو ليس
سدي لكن هو ليس سدي حين يكون المحتوى
خبراً... علينا أن نجعل المؤلف الفني أكثر
مخفياً، لكي يتمكن من النفاذ، السر - يعني
إكسابه الحكمة الفني

الروايات

(1) راديشيف من قدامى الكتاب الروس شهير
بكتابه رحلة من بطرسبورغ إلى موسكو -
الترجم

(2) كتاب الإنساني نسبة إلى الكلمة الفرنسية
CSBBI ونمي التجربة والأخبار - المترجم

(3) تاليس ربة الكوميديا، لرسم يقنع مما حاك،
ملوميسي ربة التراجيديا، لرسم يناع تراجيديا،
حين وفق الأساطير الهندية - المترجم

(4) البترج boomerang قطعة خشب مقوّفة،
يُخذ منها مسكّن أستراليا الأصليون قديم
يرشون من خلالها هدفاً ما ومن أصناف
البترج صرّج يرتد الشد في إله إلى إلهي -
الترجم

الأحجار العراشية والأعمدة المنقحة تراثاً روسي
حقيقياً - هو ليس بوحيد

يؤسفني عدم توفر جهاز يناسب بموجبه
الضمر الذي تكتفه القوالب المحافظة بالمس
ويشعب إجمالاً، يعتقد أن نخس نميبا الضمر
المادي الذي لا يبادل جرمًا يسورا من جمامة
الضمر الروحي، إذا ما أحصيت ألمان الأحجار
العراشية العبية، الفتلة في شربحت الطوابق
الأولى، التي بُنيت في الثلاثينات والأربعينات (من
القرن العشرين)، إذا ما أحصيت ألمان الضمر
والتماثيل البوروية والخشبية في مدخل البيوت
العالية وفي المداخل

و سبق أن نُبه ليون تولستوي إلى حكمة
الفس. بمساء الواسع، يهد إلى حياتك كلها -
ونحن نطلق اسم الفن. بمساء الضيق، على
اليسير، اليسير من مظهر هذا الفن

و العمل الضار الذي يمارسه مقنّدو القوالب
صمن أطر تقليدية، قديمة، ضيقة، لا يتحس
صرره على النمو الطبيعي للشيء فقط، بل يهيق
تطور الذوق الفني ويؤدّ نكسات في شئ مناجي
حيثما

ونحن نلمس الشار المرة لانعدام الشكل،
عند كل جملة مخطوطة أثاث تقبل فنّه. لكون
ثياب وتضميلات كئيبة، ملاعق وكسوس
مستعدة بلا نوق، العاب ملقاة مشوّهة، وخرفة

على تخوم النص الإبداعي ..

□ هاء إسماعيل

تختلف دراسات الأدب باختلاف الأرمسة التي أنتجت، والتي استنت منها نظرياته، وما من شك في أن لكل طريقة ظروفها وديمة أوصلتها إلى ما هي عليه في الممارسة النقدية قديماً وحديثاً، لعلّ منها خصوصية التلقي والاستقبال. كما أن منها خصوصية التجربة الإبداعية لدى كتاب استثنائيين ارتقوا بذائقة القراء إلى آفاق لم تكن من قبل، مما استدعى رؤية استثنائية قادرة على مواكبة هذا الإبداع، الذي بدوره لم يكن على درجة واحدة بين المشتغلين في حقل الأدب، والذين اغتمت بعضهم مدارس النقد؛ العين الساهرة على سلامة الأدب. فمماذا النقد؟ ولم هذه المواكبة التي شهدنا التاريخ الأدبي مدد ما يقارب الألفي عام(*) فيما وصل إليها من نتاجات؟ وما الذي يدفع بعض المعطرين إلى افتتاح عالم لم يكن ملكاً لهم وحدهم بقدر ما هو (الحمل المتاح) لكل متذوق للأدب؟ ترى هل ثمة شعور بالخطر من بعض الأعمال؟! أم هو شعور بالخطر من جاهرة القارئ للعمل الاستثنائي؟! أم هما معاً؟

أخطر مما قد يتصوره معظم الناس، فمبعض يتوقف تحول الإنسان إلى الحيوان الشر (1)

إن ثمة وعي من بحسبوه واقصو على المجتمع. ومن هذا المطلق ثمة أحسن فهمي بدور الأديب في ذلك الزمن - وسأثيره على المشقة وسواهم، فما هو المطلوب بناءً على ذلك؟ فلا تلون أبس الطليقة العليا في مجتمع رستقراطي ضيق يوشم لملممة جه ليه،

عدم وحه فلا تلون انتدائه الشهيرة إلى الأدب، لم يصح ذلك من هيل المطلق الفني والحرص عليه رغم اعزازه بعظمة بعض الأدباء - بل كان ذلك حرصاً منه على الأدب الدمة التي قد تغمده صور ومشاهد لا تليق بأخلاقية الإنسان الذي يسعى إلى كماله؛ فشهوة الآله وحصواته لا يبعي أن تكون موضوعاً يشرح يقول الأمر خطير جداً، وهو

نظريات واتجاهات، حالت دون تدقيق أسيل لتجربة فنية أصيلة، ولقد نستشهد بما قاله أيسا شيفريل عن تدقيق مسرحية بيت الدمية لأليس، لدى جمهور لم يكن مستعداً لحمل هذا النوع من المسرحيات، يقول

«حينما هُزمت مسرحية بيت الدمية في باريس 1894، ظهرت مسرحية إيسن (...) في زمن كان فيه تدقيق المسرح حياً، ولعلها لا تخرج بسهولة ضمن أفق توقع جمهور يتربّد بين المسرحية البرليّة الخفيفة للصنوعة جيداً، وبين جانبية الرمزية المسيطرة» (3).

وقد يكون الحكم على عمل ف رهبين الفكر السوسي الذي أنتجه وهو أكثر من أن يخص ويكذلك لميت الطبقات الاجتماعية دورها في تدقيق النصوص والحكم عليها وفي هذا السياق يطرح تيري إملتون مثلاً عن إ.أ.ريشاردز من النقاد الجدد، إذ دعا الأخير تلاميذه إلى الحكم على مجموعة من التسميات، فكانت النتيجة أن تناوشت الأحكام، بمحكم الطبقة التي ارتهوا إليها (4).

ومن ذلك كله نصل إلى أن ثمة معايير تُعرض على الأدب وتقدّم، وثمة اعتراف ضمني لدى بعض المؤلفين، بأنه لا يستطيع تجاوز العين المساهرة / الرقيب الماضد، وبالتالي تُفسّر الآداب، وتُصنّف لتُكون بمستوى القبول المطلوب، ولا مكان مصير الكتاب / الأدب مجهولاً، إذ ليس ثمة ربّ لم يقرّ وهو امر تبيّنت له مدارس عدّة، لعل أبرزها أصحاب نظريتي التلقي والاستقبال.

والواقع أنّ عدامه، أحد أبرز رواد التأويلية الأدبية لم يخرج عن هذا الوعي وهو السابق على نظم النثرية، عندما أشار إلى ر

مبدؤها شائبة الجمال - الأخلاق، فمطلق المقدّم اجتماعي - أخلاقي / خارج جمالي. وباعتبار أنّ الفن والأستيليت مفهومين لا يمتص أحدهم عن الآخر، رغم خصوصية كلّ منهما، يمكن القول، إنّ الهاجس غير هنّي على الإطلاق، على أنّ هذا رأياً لم يبدّ أرسطو تلميذه النقيب، الذي ينظر إلى الفنون، ومنها الأدب، باعتبارها فنية بحث، فجمال شيء ما أو قبحه، وقبوله أو رفضه لا يتأسس على المعايير الأخلاقية، ولا ينبغي له ذلك (2).

فالخير هنا فني جمالي، وهو أمر يرفضه قليلاً على ما سبق وبدأت به هذا البحث من أنّ للمرء دوراً في تأسيس المعايير، وليس في ذلك تناقض، فإنّ تكون ثمة خصوصية تاريخية تفسّر بعضاً من الآداب، وبالتالي جملة من النظريات المتجانسة لا يعني أنّه لا يستند في ذلك، إذ ثمة خصوصية للابد نفسه (الفيلسوف / زمن أفلاطون وأرسطو)، فالدوافع للممارسة النقدية تختلف، وإن كان النظر إلى موضوع واحد هو المثال على ذلك، والمعني يسمو على غيره، لأنّ فيه وهياً بخصوصية الفن كمشروع جمالي ماض على أسس ومعايير لا تلميح الموضوعات رديئة فكانت أم عظيمة

لكن لو عدد قليل النظر في المسألة باعتبار الدافعين 1- الخداج جمالي - به الجمالي، بالنظر إلى المطلوب من النص الأدبي أن يقدمه، لو جدنا أنّ النص - وهو تاريخ الجمالية الطويل - يمكن متديدا ما من التقييم والأطلاق، والتقييم هو املاق امكدييات النص المتجرّة عن كلّ جديد صراح، نظراً لارتباطها بمعايير وقيم مدعتها مجتمعات انعلقت على نفسها، أو لعلها لم ترق مد إلى مستوى تدقيق حسن خارج أفق توقفتها، أو بسببها من سيطرة

سبعين مـ ثم يكسر بالحسب يقول ميشال
ونـ

وهلما يتدرج القارئ في النص، فإنه
يكون فرضية من المضمون المند لهذا الأخير،
فهناك إذن حدس بتمّة النص، يتلوه التأكيد
مما إذا كان التمس يستوجب، للانتظار، وإذا ما
ظهرت، على العكس من ذلك، بعض التدلّلات
غير المتوقعة، يحدث عندئذ ما نسميه بالمفعول
الارتجاعي (٥) أي إعادة صياغة، وتصحيح ما
تم إدراكه في السابق.

ومكفدا نفهم مثلاً أن النص ككلمة كان
متوقفاً، أي منسجماً مع النماذج التي يعرف
القارئ، ككلمة ظهر واحشاً (٦)

وإن هذا التقيد الذي سبب مثاله في بحث
لا يعني أنه وصل مرحلة الخلق، وإن الكاتب
جميعهم مرتبون لرب القارئ ومتطلباته، إذ
ثمة تمرّد بشجاعتين

إبداعية وقسدي يسمى حبشاً إلى كسر ما
هو مألوف، والخروج على التقاليد القديمة
باعتبار أنه صارت عداوة، بل إن بعض
القراء يجد مصوم استثنائية مشجعة خروجها
على تقيد الأدب المعجور إذ مـ من شعرته إلا
إذا ما كسر ألق التوقعات، وصدم القارئ،
وخلبشت ذائقته العتيقة، فمن الدهوة إلى المـ
الواضح ذي الأصول والتقاليد، والاستجابة
الأمية الملمّنة لدى قارئ ككسول، إلى مصوم
تشرع حراسه شجر عوالم لم يخطر أبه من
قبل عوالم تخطف قارئ يقظ هطّ يصرف
عدائه الارضاخية السبقة، محلف من عولته
الثقافية وصيق فقه ليمتدح مـ هو منع
وشن، وهو مر سحقتة المصوم الجريبيته
بعماراتها الإبداعية التي تلقى بالجمهور خلّوج
حلبة الإدراك المظلم ككما يقول ليفلتون (٨)،

حوار المادي والحاجي، وهو ما سُمّي فيما بعد
بـأصنعت الأفاق، هو رهين الأسئلة التي
يملحها القارئ على النص، فكما أنه رهين
الأمداء التي توقعه في عمال حمرة و
ربما سبقة عليه في الزمن يقول لارغو

والحال أن هدامر كان يتكلم على ككل
فهم على أنه التهام الأفاق، حيث تهرز
افتراضات الماضي والحاضر بمضنها قبالة
الهمز الآخر على نحو حوار، وما بقوى النص
الكلامية على التهام به، هو تصوير شيء
مـ بتلك الطريقة التي تهرز لنا بهزهد من
الوضوح ما نحن عليه الآن بالنسبة إلى
الماضي (٥)

وهدامر يعلّق في ذلك من يكون هذا
الحوار نشأ من اهتمامات الرابطة، كما أن ما
سيقوله لما العمل سوف يترقّف بدوره على نوع
الأسئلة التي يمكنها طرحها عليه (٦)

دس لا يمكن بعض المصوم في مراحل
ما من التزيغ لأدبي تتجاوز الأسئلة الموقفة
مهمه وبالتالي سيجمع المند بلا شك لقوانين
القارئ الذي يدخل عالم النص معتكفاً إلى
تحريراته المسبقة على حدّ تمييز هدامر،
واحكامه التي صاغها خبراته المسبقة مع
أعمال متناوئة في الزمن أو مترامية معه وفق
ذوق جمالي محدّد سائد، وهو الأمر الذي رجّح
كفبه المصوم الحلاسيطيّة على عزمه
زدح من الزمن نظراً لثؤمته من حال
الطمأنينة، والأمن لقارئ لا يربد ريمت على
ما هو أكثر من بحرب سابقة مواكبة لديه،
تجعله مروج التفاعل مع مـ لن يكون عربي
عنه بالمقابل، بل على العكس، هو نص واضح
بامتياز يشعّ قدرته بالمرص، إذ تتشاق بوهنه
مع مـ فيه، على الرغم من تشرّده حجب حري

يشير لاثو في كتابه (الفن والأخلاق) إلى أن جمهرة من الفنانين، أمثال (موغو) و(فلوبيير) و(زولا) من الابتداعيين أو الواقعيين يتصورون اعتمادهم جميعاً على الأوساط العسيرة وغير المقبولة اجتماعياً لأن سحر الحياة الطبيعي في المر يصعب بهت ضعيف بخلاف من يمثلون الاتجاه الآخر، التقليدي، في المنظر إلى الأنموذج الجمالي. يقول

لأن كورنيل Corneille، وبوسيه Bossuet، وجميع المدرسين يوجه علم، لا يختارون سوى مواضيع نبيلة، وأبطال مثمزين، بينما نجد أمثال (موغو) و(فلوبيير) و(زولا) Zola، من الإبداعيين أو الواقعيين، يرفضون من تقدم انتقاسهم، بل ويرجعون رسم كائنات أو أمثال أو أوساطاً بشعة، فاسدة، سافلة، وأسوأ من ذلك كائنات، أو أعمال أو أوساط لا مبالاة، وعندهم أن سحر الجمال الطبيعي يصبح في الآخر الفني شيئاً باهتاً (11).

وإن بعض الندعس قد ترمسوا للانتشار، وحتى للمعاصرة، لأن أعمالهم لم ترض الحق الصام. حكم هي الحال مع هوغارث، في القرن الثامن عشر، الذي انتقد لصورته الإباحية، وكذلك الأمر مع فلوبيير الذي حوكم لأن روايته مدام بوفاري أظهرت البهظة في علاقات زنى (12).

ومع أن الفلسفة النعمية قد دعت إلى فن يحاكي الواقع في مثله العليا لا في تفاصيله، بما انسحب على تاريخ الفن بعمامة، فإن هذا لا يعني أن الفن نفسه قد خلا من مشاهد غير لائقة، أو غير مريحة من الوجهة الأخلاقية، في الآداب العربية بدءاً من الإسلامية يصح كعب هي الحال مع ألف ليلة وليلة الحافظة بالكثير من المشاهد الجنسية، مما يتناقض والسدوة

جاء السعد الأدبي لدى جمهور سوارث عدائه القرائية. وم ترمد عليه وهو أكثر من ريد ويخصي، ويحده في عهد العربي الذي يشهد تراجعاً في الأفضال على المقدمه يقول د جابر عصفور عن تلك الموضوع التي تصدم الدائقة التقليدية، وتترك القارئ، إنها

لا تجمع له بممارسة عادات الاسترقاق العتيق التي اكتسبها من الثقافة السائدة، ولا تقدم له للغة نفسها من منح التسمية (ـ) وإنما تفرض عليه البهظة الدالة، والانتباه المستمر، ومزاج توليد الأسئلة التي لا تكف عن التوالد من الأسئلة (9)

إن شدة حسوة معاصرة للخروج على المألوف، والانتاج على التجريب، بما فيه من غريبة وحيل قد تترك القارئ من جانب، لكنها بالمقابل توفر له متعة أكبر، هي متعة اكتشاف ذاته والآخر، بشكل يوفق ما يمكن للأصوذج التقليدي أن يقدمه، وهو ما يتقود، بالتالي، ويهر الملاحظات التحليلية - إلى شعيرة جديدة.

وهو أمر صكك عليه دحون كثير، لمن 'مروهم' سمروبرت يوس وولمبع 'يرز' من مدرسه كوستيس الأدبية، أو بربرن العمل القيم بشكل يتعدت الصمنية وعادات الانزكويه وبوقدانب، هيدلاً من ندعيم تصورات، فإنه، بتهلك، أو يتخطى هذه الطرائق المعيارية في الرؤية، فطمننا بذلك سنناً جديدة للفهم (10)

والواقع أن تسريع الجمالية حافظاً بهذه الانتهاكات على مستوى الإبداع، وقد سبق وأنشأنا إلى ما تصعمه أدب اليونانيين من اجراء في الموضوعات، على كل محظور أخلاقي ونفسي، وهو 'مروماتر' عبر آجيل وجيل.

تولايها ، وكذلك مع الملاحم الشعرية ،
كمشهد 'خيل الذي يجرّ جثة هكتور في الهادة
لهوميروس.

ويشير ستولير الى تاريخ الفن بدلي
بوجود هذه الصورة من الموضوعات المثيرة
للاستعجاب التي من الاهتمام بها حديثاً (14)

ولعل أبرز مثال على قبول النقد المعاصر ما
كس مرفوض سابقاً ، هو الموقف من الشاعر
المرثي يودلير الذي حفل ديوانه (أزهر الشر)
بالحشر من المشهد الحسي عبر اللاتعة ،
وبالموضوعات المعرّة التي تكسب سبباً في
مضطهته عام 1857م . و شطّلت مسدده
للشعر التقليدي الى ان انتصر له مؤرخاً في
النقد المعاصر يقول ستولير في قرأته تجربة
يودلير الإبداعية

**كلّ ما أتاده كان (..) التنبير عن نفوره
من الخطيئة والرذيلة التي يقرّض لها الإنسان ،
وعزّنه على اليأس الذي تؤدي إليه
وظائفه (15)**

وإنّ التّهل إلى النقاش صور الواقع الشادة
والمرعبة ، القبيحة والمنفرة ، بالمسبة إلى التقني
التقليدي ، قد توضّح في القرن العشرين لدى
الداوانيين والسرياليين ، الذين ارتكفوا ،
كميريم ، فشل الفلسفات والفن بعمامة ، إشر
فشل علم سياسي واجتماعي واقتصادي ،
فكس رّغم نفس خرج على التكاليف ، وحطم
صروح التقاليد المتبعة (16) فأنذريه بريتون ،
الذي حدّ علماً للسرياليين ، قد اكد دائماً أنّ
علله اللهي بالتياحة ما هو إلا مخرجة احتجاج
بغية الوصول إلى الجمال ، شاته في ذلك شأن
السرياليين بعمامة (17)

الاسلامية لأهمية الدور التربوي للفن ، وهذا
الأمر يدفع إلى الاستنتاج التالي ، وهو أنّ كنة
وعيس الفن حكيم التاريخ الجمالي بعمامة ،
يتشّال في الوعي الإبداعي والوعي النقدي ،
حيث يبدو لنا وعي الفنان بعماسيته الجمالية
أكثر استنباهاً بالواقع من وعي الناقد ، الأمر
الذي دفعه إلى النقاش الموضوعات المستهجة
على اختلافها ، بمنّ النظر عن كونها مرضية
للذوق العام أم مثيرة للاستعجاب والرفض ، وهذا
بشور يرجع إلى عوامل عدّة منها

1- المبدع أكثر التصاقاً بالتجربة الجمالية من
الناقد

2- الفطرة الجمالية والحساسية الإبداعية التي
يتمتع بها باعتباره مبدعاً

3- عبية التجربة الانفعالية على التجربة
العقلية ، على اعتبار أنّ لستظراف
الموضوعات القبيحة هي خاصية انمالية
أكثر منها عقلية ، وكذلك الأمر في حسن
الإدارة والمخرج على المحظورات ، على حين
أنّ النقد غالباً ما يحكم بمنطلق المثل
والقياس معكوماً بمثل أعلى ما يحدّه
الطرف السياسي أو الاجتماعي أو الأخلاقي
أو الفني بعمامة

وإنّ النظر إلى تاريخ الفن يشهد بيده
الوفرة للموضوعات الشادة ، التي برزت في
الأدب القديم من خلال الحكوميديا ، وهو ما
ذكره أرسطو في كتابه (فن الشعر) ، إذ
الحكوميديا "محاكاة الأرائل من الناس ، لا في
كلّ نغمة ، ولكن في الجانب الرزالي ، الذي
هو قسم من التبيح (13)

على أنّ التراخي لم تعد تلك النموذج
المعمر ، يصا ، كنوحيد مبدع وهي تدبج

الدلالة لا العنسي، إذ هو يشرق بينهما، يقول ليمتلون عن هذا الخلاف **فمعنى العمل الأدبي عند عديم لا يستفذه أبداً مقاسم مؤلفه، وكلماً عبر العمل من سبيل قللة أو تاريخي إلى آخر، يمكن أن تقول منه معان جديدة، ربما لم يتوقفا أبداً مؤلف العمل أو جمهور معاصريه، وإن مورث يمتزج بذلك بمعنى ما، وتكتفه تحسبه إلى مبدان الدلالة، في حين أن عدم الرسوخ هذا هو بالتمسك لغوامر، جزء من الطابع الحقيقي للعمل ذاته، فكل تأويل مرتبط بوضعية ما، وتكسفه وتضمنه المعايير النصية تاريخياً في ثقافة محددة، فلا مجال لمعرفة النعم الأدبي كما هو، وهذه الحكمة هي التي تستلزم ميراث، وتثير أهميته في التأويلية الهيدغرية، والتي يمكن ضمناً مركزها الدفاعية (20).**

ولعلنا، في هذا السياق، لا بدالغ، إذ قلب إن الخلاف بين المدارس والاتجاهات والمذاهب، بلغ حداً من الجوع يثير أسئلة كثيرة، حول الآثار المترتبة على اختلاف وجهات نظر النقد ورائهم في تكوين الدافئة المعاصرة، التي وجدت نفسها، في مراحل رميها متدربة ومتسارعة أمام متمرد قد يربك استقراها، وبالتالي يفسح المجال لفوضى في الرؤيا وتنبذ في الشخصية النقدية بعامة والأدبية بخاصة. وحير مثال على ذلك ما وصلت إليه التحكيكية من حال التعليمية مع كل ما سلف، إذ هي تكوّن في بناء معنى خارج، لا هي سلطة مؤلفة وحسب، بل عن سلطتها نفسها، إذ هو معنى يكمن في علاقات عشوائية للنمى، لا تتجذب إلى مركز يضبطه، كما هي الحال مع التأويلية، وكذلك التألقي، يقول هشام الدركوي

ويرى بعض النقاد المعاصرين، أن بعض النماذج المتفردة والقيحية، التي تجرئ على المألوف، تخلق متعة أصيلة، رغم ما تحركه من مشاعر الاستياء يقول ولترت ستيس **لعلنا يدخل التيهج كطعمير استعطي في الفن، فمن المؤكد أنه يخلق شعوراً بالاستياء، لكن بمقدار ما يؤدي إلى شعور استعطي، من حيث أنه عمل فني أصيل، فإنه يؤدي إلى** الخفة (18)

وما يقال من خلاف النقاد، ومشكلات النقد، مع طبيعه الموضوعات المطلوبة في المصنوع الأدبية، يمكن أن يتسبب بالمقابل على مقاربتهم تلك المصنوع، ويختم في العنسي، حدوده، إمكاناته، وهل نشأ معنى واسع في النص قصده الأدبي، ولا يمكن للقرن ريجوره، في أي زمن ومكان؟ ثم منه معنى حر يمتد على التأويل، يترك للقرن حربه في ساج معنى يروح قليلاً وخصيراً عن المعنى الذي ابتدعه مؤلف العمل؟ أم هي الحال أن علاقة المؤلف مع النص انتهت منذ انتهت من كتابته؟ وصار النص ملكاً لكل قارئ جديد في كل زمن جديد؟

ولعلنا سنشهد - لتوضيح هذه المعضلة - ببعض الباحثين، ممن اغرقوا في دراسة المعنى فهوسول، صاحب علم الظواهرات المتعالي، يجد أن المعنى ثابت لا تاريخي، وهو ما قصده المؤلف وحده، في مقابل دلالي سلك هيدغر وعديم، اللذين يريان أن المعنى تاريخي معبر، يفتح الباب لعدد من التأويلات، يدعو المعنى معها شيئاً لا مطلقاً (19).

وإن أدهيرش شارك هوسرل رأيه، في تكوين المعنى لا تاريخي، مع أنه يلتقي مع عديم وأصابعه، في تمديد التأويل، إنما من جانب

الجمالية للخصوص ويزيد من التوتر الدلالي والأسلوبي ويدهم شعرتها (24)

و حبراً ثمة الكثير ليقال في مجال النقد، وعقيدة النصوص الأدبية، وقد حاول هذا البحث - على تواصله - مقارنة واقع النقد في مسوياته السالفة

- دواعي النقد

- إشكاليته الموضوعات الأدبية نقدية

- إشكاليته إنتاج النص نقدياً

يهدف الإشارة إلى واقع تقليل المركبة النقدية وهدم استقرارها، إذ هي برغم اختلاف حيثياتها ودوافعها وتقاسيمها، غلبت تعانتي التحبط نفسه، والحقائق نفسه، فهدم وحديث

المصادر والمراجع

- 1- المصادر طائيس، أرسطو، فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973م

المراجع

- 1- النضيب فريدن فلسفه السورانيه بر وجهه القمر وزارة الثقافة، دمشق، 1978م
- 2- إيمانويل سيري نظريه الأدب، تر شافر ديب وزارة الثقافة دمشق 1995م
- 3- بكترة سعيد السمرد الرواسي وحزبه النفس المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت هذا 2008م
- 4- حمودة، د عبد الغرير علم الجمال والنقد الحديث لجيشه قصصه الغامبه لنقد، القاهرة د ط، 1999م

وإذا كانت كل من التفكيرية ونظرية النصي للتحيزان في مفهوم تمتد الدلالات (...) فإنهما يختلفان في أن نظرية النصي - رغم تأكيدها على تمتد الدلالات الناجمة من تعاقب القراءات النصية - فإنها تجزم بوجود معنى نهائي للنص، كما تسلّم بنهاية التأويل وتوقيفه، في حين أن لمبراهيمية التفكيرية لا تكفد - إلى جانب تمتد الدلالات - على لا نهائية التأويل، واستحالة تهيئت معنى موقن للنص، ما دام النص خاضعاً لشروط وضوابط القراءات، وليس لسلطة النص (21)

ولمّا نستشهد هنا، بما قاله وولان بلوت، في مرحلته التفكيرية، التي مال فيها إلى البحث عن لبنة السمن في عمليات الخرق المنقذرة لنظامه إذ - كما يرى - اللد، ضلّ اللد هي في عمليات الخرق المتتالية لنظام النص وقوانينه (22)

هذا الخرق الذي لا يمكن أن يتم إلا بـ تجاوز الموجّهات التي يريد النص أن يمنحها في لحظة من اللحظات (23)

وهذا ليل إلى الحرق والتخوير والابصاح التجريبي يجد حدها أيضاً في واقع العربي، إن كان على سبيل الموضوعات أو كان على سبيل بناء النص وإنتاج النص ولعل من النادر من يرى في ذلك معه كبير وشعرية غس، وهو م منقذ عليه. محمد صليو عبيد بدعائه المحكي. يقول د. عبيد - تحت عنوان متاعه النصي على فكرة اللعب والنقبي والوارية والمباردة، وابتكار المجلد التي من شأنها أن تعمق روح النمة في البحث والكتابة، وحق المقد، ويدهم الوصول، وهو ما يتيح لسماحات التخصّل السردية مزيداً من التوهم، والتعمد في التظاهر، على النحو الذي يتطابق من الإشكالية

- 2- حمودة، د. عبد العزيز، علم الجمال والنقد الحديث، ص 115
- 3- مجموعة مؤلفين، في نظرية النص، ص 69.
- 4- إيميلون، تيري، نظرية الأدب، ص 37
- 5- هساو، آلان، النظرية النقدية، مدرسة هرايمور، ص 303
- 6- إيميلون، تيري، نظرية الأدب، ص 127
- 7- مجموعة مؤلفين، نظريات القراءة من اليهودية إلى جمالية النص، ص 111
- 8- إيميلون، تيري، نظرية الأدب، ص 314
- 9- عصفور، د. جابر، مقالة تلك الراتحة، دراسة في رواية صنع الله إبراهيم، صحيفة الفلق الحية، المجلد (1396)، (1398)، 2001م.
- 10- لايو، شارل، النص والأخلاق، ص 59
- 12- سوليس، جيمس، المد الفني، دراسة جمالية ونفسية، ص 536
- 13- طالع، أسملو، فن الشعر، ص 16
- 14- سوليس، جيمس، النقد الفني، ص 246
- 15- المرجع نفسه، ص 538
- 16- دبو، موريس، تاريخ السريالية، ص 82
- 17- ألكسيس، هريمانس، فلسفة السريالية، ص 82
- 18- شيس، تروتر، معنى الجمال، ص 98
- 19- إيميلون، تيري، نظرية الأدب، ص 125
- 20- المرجع نفسه، ص 126
- 21- التركوي هشام، انتقضي انتسيس وللار، ص 44- 45.
- 22- بكسراد، سعيد، السوء الروائي وتجربه المعنى، ص 46
- 23- المرجع نفسه، ص 8
- 24- عبيد، د. محمد، صابر، دأويل متاهة الحكي، ص 5
- 5- التركوي هشام، انتقضي، التأسيس ونظرات تقديم ومراجعة د. الزحاني الوصواني، دار الحوار، اللاذقية، ص 1، 2011م.
- 6- سوليس، جيمس، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، تر. د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 2، 1981م.
- 7- صيس، تروتر، معنى الجمال، نظرية في الاستيعاد، تر. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 2، 1981م.
- 8- عبيد، د. محمد، صابر، دأويل متاهة الحكي، في تمثيلها الشكل السردي، دار الحوار، اللاذقية، ص 1، 2007م.
- 9- عصفور، د. جابر، تلك الراتحة، دراسة في رواية صنع الله إبراهيم، صحيفة الفلق الحية، المجلد (1396)، (1398)، 2001م.
- 10- لايو، شارل، النص والأخلاق، ص 59
- 11- سوليس، جيمس، المد الفني، دراسة جمالية ونفسية، ص 536
- 12- مجموعة مؤلفين، في نظرية النص، ص 69.
- 13- إيميلون، تيري، نظرية الأدب، ص 37
- 14- هساو، آلان، النظرية النقدية، مدرسة هرايمور، ص 303
- 15- إيميلون، تيري، نظرية الأدب، ص 127
- 16- مجموعة مؤلفين، نظريات القراءة من اليهودية إلى جمالية النص، ص 111
- 17- إيميلون، تيري، نظرية الأدب، ص 314
- 18- عصفور، د. جابر، مقالة تلك الراتحة، دراسة في رواية صنع الله إبراهيم، صحيفة الفلق الحية، المجلد (1396)، (1398)، 2001م.
- 19- لايو، شارل، النص والأخلاق، ص 59
- 20- سوليس، جيمس، المد الفني، دراسة جمالية ونفسية، ص 536
- 21- طالع، أسملو، فن الشعر، ص 16
- 22- سوليس، جيمس، النقد الفني، ص 246
- 23- المرجع نفسه، ص 538
- 24- دبو، موريس، تاريخ السريالية، ص 82
- 25- ألكسيس، هريمانس، فلسفة السريالية، ص 82
- 26- شيس، تروتر، معنى الجمال، ص 98
- 27- إيميلون، تيري، نظرية الأدب، ص 125
- 28- المرجع نفسه، ص 126
- 29- التركوي هشام، انتقضي انتسيس وللار، ص 44- 45.
- 30- بكسراد، سعيد، السوء الروائي وتجربه المعنى، ص 46
- 31- المرجع نفسه، ص 8
- 32- عبيد، د. محمد، صابر، دأويل متاهة الحكي، ص 5

العلاقة بين النقد، والإبداع.. (قراءة في الموضوعية)

□ يوسف مصطفى*

عندما نقول: الإبداعي، الحديد، الحدائي، الوعي الجديد، الإضافي النوعي، هذا كله، والكثير غيره مرتبط بمسألة أكبر يمكن تسميته / المسألة الحتمية / وبسؤاله: السبب، والمعبر، والديمقراطي، ومساءلة الحرية تحديداً، ومخاطباتها، وقدرة التعبير، وتحاور التابو، والمحرم، وكشف المستور، والحرارة، والتحديد، والمراجعة، والنموذج، والأكثر / الاستجابة / بعمل الاستماع، والتأثير.

إذاً: لا نقد بلا حرية، ولا نقد بلا مسؤولية، ومشكلتنا في النقد، والإبداع، هي مشكلتنا في الفكر والثقافة: أي فكر يريد، أية ثقافة، أي مجتمع يريد، عندما نحدد مشروعنا السياسي فأحد أقواسه الهامة / المشروع الثقافي / وبدايته / النقدية والمراجعة /.

شعلة، وغالبها ينهب من دون متابعة نظام
بضلام.

في / منهجية النقد / افترض أن أي نقد يجب أن يملك / منهجه النقدي / . وبالتالي للمرجع، وتأسيسه بمعنى ككيف يقرأ القصص أو المواضيع؟ وكيف تلامس حدود / المقيود / ودأخله؟ هل منهجية النقدية عملية / مناقشة راقية / ، لها هويتها . ومنهجها . ولها هكرها، وأصولها، ولها

هناك مشكلة بين الواقع والتأثير. وبين الأزمات، والتعكير، وبين المصطلحات، ومنهج التحليل، فكثير من التحليل نواقص سياسي أو اجتماعي / ثقافي يسود الصلطي / الانطباعي المباشر، والدائري، والعممي، وغير ذلك. وبذلك يغيب الحقيقي، والمبرر، ويغيب السطحي، والتبسيط، ولا مذهب يالعمق في مسألة النقد: إن الكثير من / المقيود / التي تقوم أو تقسم هي فردية، وغير متبناة، ولا تترجم عبر مؤسسات

تأسيسها المبرجة، وهي عملية /كشفية/ يباين الإبداع

من الأسباب الرئيسية في عدم نشوء عقل نقدي عربي، وفي شكل المجالات هو غياب المشروع الثقافي /كشجرة من المشروع السيماني الديمقراطي، ودولة لواعنة، والعقد الاجتماعي، والحريات، ومساحات التعبير، وغيرها

في استعراض بعض ما اعتز فكتور النقدي يمكن القول إنه لا توجد /كشافية نقدية/ بمعنى مؤسسه نبتى ورعى ونؤزل ونشد الدورات وتلحج وتصل المعرفة المتكلمة، - وتوصل مفرد مجتمع وتعميق والتقد بلعد عينه مجتمعية للتوصل للتفوق، والأدهس، والبيئات لتصويب وعيوب، وإفادها من الأحاديث، والمبهمات، والأمهات، والتسليم، وفتح باب المكسر، والمحاكمة والمقاييس والتسوير الجديد

في المنهج النقدي الغربية التي وصلتنا عبر بعض المثقفين العرب الذين درسوا في الغرب، أو عبر الترجمات، فكيف لا تتفكر - يمكن الاستفادة منها، /كشافة عمل/ ودليل، لكن لا يمكن تطبيقها بحد، وتطبيق على بيئات. ونقد سمع مرة 'ندرية ميخضيل' وهو مستشرق فرنسي يحلل بعضا للشاعر /الهادس أبي شبيكة/ وقد ذهب بالنص بعيدا لأنماط انزياحية، وشاوبال قد تكون جميلة، لكنهم بعيد عن روح النص، وبيئته، وحميمية يمكن فيه، وما عاه /أبو شبيكة/ جمالي، وصوريا، ولغة، وبالتالي هذه قضايا لا تنطبق على واقع لا في إطار الترميم، ولا الأضر الخدمي

أما أقبل في النقد ما كتبه الناقد التراحل (يوسف سامي اليوسف) وقد رحل منذ فترة قريبة، ولا أفري إن كان أعز الاهتمام المطلوب

كتب لم يُعرقه الناقد الحلبي التراحل (محمد عزاز)

في كتابه (المرق العذري) كتب /يوسف سامي اليوسف/ أشبه جميلة، ومقولة - في نقد الملقات كتب أيضا، وفي كتابه (الشيف، واليهنر)، وكتابيه (الخيال والحرية) كتب الجديد، والمصيف، وربما استفاد عبر اقتباسه الانكليزية /في المساهم العربية في الدراسة الأدبية ولكن استلح الصنف الأصل في صوص، وجديده

في مسألة العلاقة بين /النقد والإبداع/ ليس يقوم إبداع بدون نقد الإبداع ينتهي للجديد، واللات، والواحد، والتهد في الدوق، والبس، والوعي الجديد فالتكوف، وإعادة إنتاج لا يعطي إبداعا، ويعيد الركابة، والأجزاء، والإمال

الإبداع هو المكتمل، وهو في المكسر /التجور/ والكشف، والتفري، وكسر الحرم، الإبداع وفي شكل المجالات هو الجري، وهو لا يخالف السياسي، ولا يزلخد /بالإيديولوجي/ بمعنى الحصر، والتذهب

الإبداع مختلف يأخذ من الآخر، ويعمله، الإبداع يحمل سمته النقدية، وكان يسميه نقادنا التقياء الإدهش، والإفاد، الإبداع له /هوية/ وله سمجه وله علاقته، وله خياله، وقدره الشد' والوصول

في تكاملية /النقدي والإبداعي/ لا يظهر /الإبداع/ إلا عبر النقدي أصك كتابا، أم مقالا، أم قصة، ورواية، أم مسرح وعاء، وعبدلنت. فانقدي يفتح النص أيا كان لونه المعبر فيفتحه للقراءة والتدقيق، ولأنها الجميل، واللافت، والجديد، والتسليمي، والتدليكي، والوظيفة النقدية يحد ذاتي، ونظمية إبداعية

والكوميونتر وبكثير غيره لم يعد بل الحار والصبغ للوقت، والكتاب وما يحويه هو الأصل، وللمنوع مغزياً، وأعني الأصل، والمعد.

في معيارية النقد نحن بحاجة /النقص الجديد/ في النص الأدبي، وإظهار التفسير، والمرادة التي حملها النص في تشكيله الفني، وبمده الصوري، ومحموله المعنوي، وبالتالي مقارنته الموضوعي، والحقلي في النص، لا/التنويري المردي/الانطباعي فقط،

النص الأمثل يحمل وجدانيته، ونبله، وخياله، وقدرته على الوصول، والإغراق، لذلك الإنساني الجمالي، والأرتثي.

يرى الشاعر /أبو تمام/ وبمده ككثير من أساليب أي فن أدبي هي: /الصورة/ كقولها فائدة على (اختراق اللامعوم) في اللغة، والوصول لمساحات لا تدرجها اللغة، ومبرراتها، فالصورة مدد، وتجسدها المعاني، وتشكيلها المشهدية، هذا كله يحمل اقتراب الإنسان من الطبيعة، وقرابة الظاهرة، والمفعية، والصورة التي أعينها بلا مسافة لمعانيها، وللمشاهد فيها، لا بأس أن تحمل بعض للخصي، والفانصم فيها الذي يوسع مجال التناول، والقراءة، والعمق، والتعبير.

إن غياب /مرتكزات نظرية/ في الأدب، والمص، ما يفتقر تسميته (نظرية الأدب - نظرية الفن) في وقت العربي وفي حال وجود بعض التصيب النظري، فإنها في الغالب تقتصر إلى الصبح والى التصيب النظري النقدية بمعنى الشمول والانساع، ومحددات والمهج، وغير ذلك لذلك هدأت الدراسات لنقدية تقوم على أنماط من التدقيق الشخصي، والرؤية الشخصية بعيداً عن /المعايير النقدية، وتحديدات معايير فهم النص.

فكل إبداع يحتاج وعيية، ومبدأ، ومبادئ، وتوجيه، وتحميراً معوي، ومبدأ، والاسبقير المبدع بالعربية، والإحباط، والفتوية، والإقصاء.

الكثير من المبدعين لم يلقوا الاهتمام، هاجرت كثير من نخب الإبداع العربي، هرباً من الواقع العربي، وسلطاته للفتنة، واستعدوا تقديم المبدأ، إدوارد سعيد - هشام شرابي - محمد أركون، حليم برصقات، إلخ.

الإبداع أحد أركانه النقدية بالإضافة للمعيار، والأرتثي، والرائد، والمصري، والمهنية الشخصية، وما تنهيه، وبالتالي الإحباط، والتشابة وتنوعه ككل من أدوات الإبداع.

في المعيارية النقدية جدوية النص الأدبي أحياناً شعراً أم نثراً فهذا يتعلق بذلك بشعب كثيرة، ومعايير عديدة منها /التنوع، والتمتع/ فالنقد الأدبي فخر، ووق، والفانصم /المعيارية/ من أهم عناصر النقد المكشمة عن حرارة النص، وفننه، وجويته، وخصميته، وشاعله، وانماه لتجديد، ولو تسمية، واللافت إلى حجم ما يفتقر، وما يُطلب اليوم في الأجسام الأدبية، وخاصة الشعر، والقصة، والرواية.

يقول القسم الغالب من هذه العرارة (غير واعية بمقاييس أمرها) وهي في التنوير الحقيقي ليست أدب ذا قيمة (النص البكر لا يتجه إلا صمراً بصر)، أو تنوير تنويري لم يعمل بعد لشيء روح الروح، وما يفقيه ذلك من ضعف في الإحساس، ومساهلة في التلقي، وفلة في التراخيم المعرفي النقدي، وعصرنا اليوم عصر استهلاكي متهم في قيمة الإبداعية الأصلية في المعكر، والمعلم، والأجسام الأدبية والعصب بمص، المعة العولية لاستهلاكية وبنيها فلا يُفعل أن يكون غالب الجيل لا يقرأ، ويداعب الموبايل.

يتمتع، ربما جلال القدم، والتاريخ ورغبة الأصحاء على الماضي مساعد في ذلك أكثر من الصمون، ويمد القصري، والأبداعي

إلى معيار التأثير في السمع المردية، والجمعية هو أحد المميز في قيمة العمل الشدي، والأدبي، هذه المعيارية قديمة قال بها الناقد المروف (القاضي الجرجاني) صاحب كتاب (المسجلة) وهو نافذ مهم في القرن الرابع والحامن الجرجاني، وهناك نافذ كبير اسمه (عبد القاهر الجرجاني) وكتاب المروف (أسرار البلاغة)، يقول القاضي الجرجاني (تأمل كيف تجد نفسك عند انتشاره، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح، ويسقطك من الطرب إذا سمعته)، والصلام هو من الشعر عندما نقرأه، ويقول القاضي أيضاً (إنه يغير بقبول النفس، وبفورها، وينشد بمسكون القلب، ونوره)، يقول أيضاً من مضه: (إن الشعر لا يجذب المتلقي بالجدل، والجدج وإنه تعاملت معه الروح بفضل ما فيه من الرؤى، والملاوة، والحلاوة) هذا كله يعني ر عصر الإمتاع الأدبي هو من العناصر الهامة في القيمة المعيارية للشعر، وسائر الفنون الأدبية، وبالتالي مقاس نقده

لقد ظهر بقاوت القدماء، بدوق مرهف، وحساس، وجهد التلقي، والقبول، ووجدانية ذلك، وروحانية، حكم امتدوا بأنهم دائماً للأصيل، ومعيارية، وشبه، حكم عرفوا بشدتهم على إقامة المعيارية، والمقاربات، والمواربات بين المصوم الأدبية، ولشكالي

وبين الجسم الأدبي الواحد عند مبدعين لنفس النوع الأدبي معصم / الموارسة / بين المصوم، وما تظهره من إمت، وتمايز على مبدأ (والضد يظهر حسنه المصد)، وكان لدى هؤلاء المبدعين الأوائل قدرة المر، والتميز بين

في مسافة عياب القيمة، وميله المثالي، والروحي الأصيل، والوجداني، والمتفاني الاستبلاكي والتفني المصلي، ولبلادي أولاً وأخيراً، وهذه سمه المص حيث حصلت فجوة كبيرة بين المعايير القيمية، والإنسانية، وبين الواقع البشري، وأيس ذهب، ويذهب في مدته / المعنى / مع ككل هذا ميسق المصادقون، والأخلاقون، يتعمدون تقوى الانفلات، والمصوة جبروت القوة، وملابس المادي، وذلك عبر ككل أشكال الحراك، / القصري، والتفني، والمهي، والإبداعي، وبالتالي الإنساني

إن تراجع العلمات القيمية، والمثالية أمام المادية وملعبها أثر في ككل أشكال الإبداعات، الأدبية، والفنية، والأصيلة، وسهم في إنتاج الشكلي، والبسوط

فصمد يخسر الإنس قيمته (تخسر الأنشطة الملب قيمته هي الأخرى) ويحصل فساد الدوق، والوجدان.

من معايير القيمة في النص الإبداعي هو / انتشار المص / وعلمته ووصوله.. مثال / أرض البهاد / كإلهوت ضوياً من بوم التأسيس للعدالة الشعرية و / الشيخ والبهر / كارتست همدوي، كعلمة زواتية عالية لحمت فطمة العبد، وأنها لا شيء حيث لم يبق من سمكة المصايد سوى هودها القصري، وقد أكلته الأقراش في رحلة العودة، من المصيد، والتي استمرت ثمانين يوماً هي عمر المصيد ليرقد على فراش الموت على الشاطئ، وهرب المود القصري للسمكة. وهناك رواية / المص / كقول وما حملته من بعد إسمائي. إلخ.

لا بد من الإشارة إلى أن البعض الأدبي، أو المني الذي ينتشر لا ينتمي للإبداعي، والمظيم مثلاً الكلاية، والإنيادة، وقسم من المصوح اليوسني روج له في المص الحديث أكثر مما

ومن للمساير القيمة الأخرى في / الإبداع الأدبي / بأجاسه المختلفة ما يسميه (التوتر أو الانحراف في التوتر). فالإبداع الذي يصعب سورات الحياة الإنسانية ويسج لسور العصي الحديد وأسفاسه السوقي وقلقه للمعركة السؤالي عن الحياة والوجود والمخير والمشهد والمرق هذه كلها نماذج في التوتر الوجداني والاستهضي، والذهني، والواعي، والمفكر، والمائل عن الوجود

وهذه من وظائف / الإبداع / أيضاً. هذا التوتر يحدد رسم الأشياء وقلوبها. فالإبداع قيم علانية جديدة مرتصرفة ما قدمه / النص الإبداعي / من رؤية جديدة، في الحياة، ومعداته

في التوتر ينعكس للجديد، ويعد المألوف، والترتيب، ويخلص السائد، والناظم حسي اجتماعي: ليولد الإنساني، والارتقائي، والبائني الاجتماعي بالمعنى الثوري، وهذه وظيفة أدبية إبداعية أيضاً

إن الضيق من التوتر المفكري، والأدبي، والفني وأنا أحدث عن / التوتر الأميل / توليد، ولا أحدث عن حالات عصبية مرضية قد تؤدي عكس المطلوب فالقصود هو / التوتر الإيجابي الفاصل /، فالكتير مما يضفي الحيوية، والإبداعية، والجمالية على قسم هام من شعر / المثبي / هو أنه كمن مطرماً في توتر حياتي، خلاق، ومما، ومما، ومما، وتوترات الحياة هي منب شديد الالتصاق بالنفس، خصوصاً إذا كمن باهت / طبق معرلاً /.

وهذا المعيار التوريدي يسمح على الإبداع / المعرلاً / الشعري، والمهضي، مع المرق بين توتر للتبي، والمعري، وتوتر المثبي / انقباض وتمرد وجيشل / وتوتر المعري / نمط مسكوني

الثق والتميم، وبالتالي الوصول إلى أحكام تحمل مميزات، وفيها المصبة وهكذا فمن مهام النص الإبداعي خلق (الشعور الأصيل في وجدان للتلقي). وخاصة في الشعر، والقصيدة هذا الشعور الذي للتلقي يحمله كهن النص الشعري في ممراته، وجملة، ومورو، وإيقاعه، وإفاته، وإفاته، وهكذا ينقل إلى المثبي.

بهذا يتكون الشعر من الشعور ولكل نص أدبي إنتاج شعوري بعد فراقه، أو سمعه، فهو مسرك للدخل الإنساني حال محله للصفة الإبداعية، وقدره بلوغ التقيد، ومن البلوغ البلاغة / وما تبينه.

إن انتهاء الإبداع الأدبي، والفني، وفي الشعر تحديداً إلى النفس، وتأثيره فيها هذا يجعل نقول (القصيدة المنظمة شديدة الشبه بالأسطورة). كذلك انتهاء جميع النصوص الإبداعية، وأجاسها الأخرى بمنزلة / الامتلاء الروحاني للنفس، ومما به عمق في النفس الإنسانية، ولا شك أن النفس الشعري، أو الروائي، وساه التخييل، وأما أن استحضار الخيال في النص ينسب للمعري، الأسطوري، وتأثيره في التلقي، والتخييل، والرمز، والأسطورة، والأحلام وظلال يعيشها الإنسان، ويمعها نفسه، وللآخر

في المعيارية النقدية للنص هناك (الماخ أو قوة التأثير التي يحققها النص الأدبي). وهذا مرته لتلائم ثنائي / التشكيل، والمسموع / في مجمل نتاج النص، بمعنى / التشكيل الإبداعي / للنص، وليس الحزنات الجميلة فيه هـ، وهناك ما يحفظ أن تسميه أيضاً التشكيل الإبداعي في النص عبر ككل محكوه العكسي، وهذا ما يعطي النص ذيموته، وخلوده، ومموده، وسلايته الغيب

داخلي، لكن يبقى توتر المعري خلاق هو الآخر
 بعدد المصفي وفلسفته الحياتية
 الحديث عن النقد، والإبداع يطول لكن
 حتم بالقول إن إشعاع الآداب والعلوم هو فتح
 لنشيم ويحث عن لارتقاء وأعدده التوارث لعلم
 عليت فيه المادة، والنص، وعذاب فيه الروحي.

والأميل وعودة الأبداع وحضوره ركن مصفي
 في عدة المؤلفين

كلمة حضور الحسرات العديدة والتي
 عذب عن حيلت العربية هي شرف مصفي في
 الولاء الأبداعية الجديدة وفي مجلاتها ضافه



ونتم ترتيب المصنوع بشخص شاتي لرياره الأوروبيات بين مختلف الكتّاب وأهمها الكتّاب المتجربة المصنوعة المصنوع الأول في شكل مجموعة يبحث في حركات أدبية كثيرة - الأبحاث، والطبيعية، والطفلة، وكتّاب الاعتراف وقصص للتشرد الحدائي

لما كتبت المصنوع الثاني يركز على قرب على تصنيف المودجيين، تقيس إحدى المصنوعات الأساسية في الحدائيات مصداقية المثالي والتخفية أواسطة من الكتّاب الذين ينقلهم في المصنوع القادمة يركزون جميعاً على المشاكل إضافة إلى إمكانيات، تحطى الحدود الثقافية للتعامل مع مرادف من مصداق الأبحاث الأكثر شمولية من تلك التي تأملت بشروطها المحلية

ولو أن الدافع الفكري المسموع يمكن أن يدرسه في المصنوع الثمينة إلا أن لا يمكن أن يحدّ ثراءاً موحداً يموّج الكتّاب بمجموعة واحدة من اللبائذ الأساسية، ولا هو ثراء مفتوح مباشر يندفع نحوه الكتّاب اللاحقون لهم أفضل للمصنوع الأخلاقي أكثر مع فهم أسلافهم والخلف الرئيس في الإشارة إلى التراث الألماني والثابت هو أن الماد يتوقف مستهم من صيغته التكوينية وقد يقبله صنف قدم له مضمّن بضمن كتاب بينر يتشولا من عنوانه التحداثيات (1995) فإن التراث الحدائي يتركز بدقة أكثر بتوسعه وتعدد فصوله التأثير والمجموعات الثقافية المسجّمة يمكن للمعرفة، عليها بدقة، إلا أنه لا يوجد أي ثراء فكري ولمع يمكن تهمه من خلال الحدائيات ويمكن من خلاله ترتيب الكتّاب ترتيباً جليلاً، ما لم يكن هذا التأثير حكم يصدره يقول بأنه تبدل عام من الفن التمثيلي إلى الفن التحولي ومن التصوري البحث عن صنف الاحتراف، والتحويلات والتصميم في التراث الأدبي بشر ما يبحث عن "دخلة الانتقاء بين نظمها المعقدة بمصنوعها المعلمة وينتالي فقد تم ترتيب هذا الكتّاب بطريقة بين اتجاهات تقاسمها كتّاب ذوي خلفيات ثقافية وقومية مختلفة لدور جليل المصنوع الثقافية الخاصة التي تصطبغ بها أعمالهم (تمردية)، حكم يركز أيضاً على نقاط الاحتدام

الأدب الإنجليزي والأمريكي في جامعة نيوتر، وكتب قد تبدلت معه بعض الرسائل في انتاب، ترجمة الكتّاب مستمراً عن بعض المصنوعات الإخبارية الحديثة التي أوردت في الكتّاب ولم أجد لها شرحاً على الشبكات، وقد أخبرتني بأن عدداً لا بأس به من مصنفاته قدموا له المصنوع والمساعدة في إنجاز هذا الكتّاب، وأقروا بأنه إنجاز كبير ومرجع مهم لدراسة الأدب الأمريكي والأوروبي الحديث

مع تقسيم الكتّاب إلى صنفين فصول هذا من الخدمة، فالمقدمة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء تتفق مع ثلاثة مستويات من التفكير تلتق بهذه الدراسة المستوى الأول، يقدم وجهة نظر تاريخية أدبية لاندلاق الحدائيات من صياح أخلاقية القرن التاسع عشر والمستوى الثاني، يتناول الطريقة التي حاول بها الكتّاب الحدائيون بتفكير مبدع أخلاقية تحس أعمالهم القيمة أم المستوى الثالث، فإنه يفسّح الفرائق التي تمضي فرائق الأدب الحدائي من تطوير نوع من النقد الأخلاقي دون اللجوء إلى الأشكال البائنة في التحليل الأخلاقي. المصنوع الثمانية الملاحقة تسجّ مستويات التفكير الثلاثة هذه بتناول أمثلة من الحدائيات الأمريكية والأوروبية من منظور التاريخي. بدءاً من تصميّيات القرن التاسع عشر حتى أواخر ثلاثينيات القرن العشرين - بتقديمها سلسلة من التيارات الأدبية المتداخلة التي تعطي رؤية للمشاكل الأخلاقية الشائعة عبر الأممي. وإن تركّز النقاش أساساً على التشر القممي، إلا أن الأمثلة التي اخترها الكتّاب من أشهر والمسرح تشير إلى أن محاولة المصنوع الأخلاقية لا تنحصر في التروائيات الحدائيات وحدهم، وبدلاً من صياح الاعتبار لأي منهم في تراثه الوطني، أو القبول بمودج التعاليم الثقافية الأجلوه أمريكي. والميدلاد الثقافية المعروفة سيمي بين سري جيمس و ب م - الثوب - و د و ديس الموحّاه لمريد من الحدائيات الأوروبية التجريبية تم تحرير الأمثلة في هذا الكتّاب لتتوسع النقطة وتركيزها على مثل هذه الموضوعات كالتجوير والمسام الأخلاق، والأحري (otherness) وقيمة الشر

الانحطاطية مع دراسة جونز كوكريتيم عن الإدلال في قوى الزعم (1982). إلى غياني أشوبديج لدى مني حصيد وزوجها عند إفسادته بمحوى التكويد في رحلة قام بها إلى الهندية يتناقض بشدة مع الشخصية الرئيسة المسؤولة ليشل في حكاية جيد فالتشخيصات تتقارب في مضمونها وبشكل مبدع في وجه العرض. ثمكهم متعمق في المصاوغ التي تسمط على رؤيتهم الأولية لتصلح أخلاقي أمي تمرصكهم في حالة من الإدلال.

الفصل الثالث والرابع يتناول المراكز المرمية للعدالة في السياسة التي سبقت الحرب العالمية الأولى وفترة ما بين الحربين. فالفصل الثالث يقدم مشهداً للأدبيات الحديثة المتطرفة ممارسة الطليعية من قبل الفلاسفة السادتين في أوروبا الوسطى والمصاح السويديتية الفرنسية في الدائيات بعد الحرب. فإذا كانت النكتة الانحطاطية قد هزلت بنقسيات الأخلاق للقرن التاسع عشر، فالطليعية الأوروبية يظهر فيها غالباً على أنها تسيد للجمال الصبي لكل أشكال الأخلاق. قهر أن هؤلاء السادتين والتسويديتين الهاريسيين تمت قيادة أندريه بريشون المتصلة، حاولوا إعادة خلق مسار أخلاقي لمقدموا شكلاً لتجاربهم الفنية بأشكال المتعدد. الفصل الرابع يواصل تناول الدور المعقد لصورة الأبله في العمل الحديث الرئيس لجوريج كوكوراد ووليم فوكسر ككتمية زمرية لزعزعة أطر المرحية الاجتماعية والأدبية المقبولة لصورة الأبله في رواية المحفلة السياسية لكوكوراد. العمل السري (1907)، تجسد مثل القيادة الرومانسية والأخلاق الطليعية التي صممت في لندن الحديثة، يسمت تمير ابتلاهم في رواية "نصوب والمصحب (1929) لموكسر علامة التجرد الأخلاقي والتأراخ الزو حي بفترة ما بعد الحرب الأهلية في الجنوب الأمريكي.

القسمان الخامس والسادس يناقشان التيارات الأدبية المتداخلة عبر الأطلسي بشكل أكثر مباشرة، محاولة إثبات أن تحريرة الصور الشخصية والنفس قدمت للنكتة الحديثة المرمية لربط القضايا الأخلاقية بمسائل الهوية الثقافية

والتوتر فيما بينهم. وتسهلاً لهذا النقاش، فقد تم نشر مجموعة من الأفكار في هذه المصوّل استميت من النظرة الأخلاقية والاجتماعية والتاريخية الجديدة وما بعد أنيسويو والتحليل التنسي. والحركة، نسوية الفرنسية ونظريه ما بعد الكولونيالية، تؤكد جميعها على العلاقة المربة بين الجنس والنظرة بدلاً من الإبداعية المعجزة بمعادجها المجردة.

الفصل الأول يناقش مظهرتين من الانحطاط توأمين في الثقافة الأوروبية لأواخر القرن التاسع عشر، والطليعية في الثقافة الأمريكية للمعظم اقرن (تأثرت مصها بالحركة الأوروبية) المسخ الذي أبرى فيه عتبة من النكتة لتسب للفتداف لمبئية للقرن التاسع عشر المرتبطة بالتقدم الاجتماعي والقيمة الهيدغوجية للأدب الجرم الأول من هذا العمل يركز على ككتيم جوريس ككارل إسمانز الانحطاطي "ضد الطليعية" (1884)، ويتناول أيضاً صورة دوريس قراري لأوسكار ويلد (1890) ومثاله مارسيل بروسنر عن القزاة (1905) تنقيص المواقف الانحطاطية من الأخلاق المتكثورة. صفة الاعتراف، المشتقة من قزاة تشارلز بودلير عن إدمند آلان بو، زونت ككتيم الانحطاط ما بدأ تجريبية ومساهمة تثير لشكاليه الحدود الأخلاقية. وينقل النصف الثاني من الفصل لمناقشة الاستجابات الطليعية لمرانك بوريس وإيفت هورن. بعد اعتباره من نقبي أخلاقي في الثقافة الأمريكية، وذلك فهم الانحطاط، والتطبيع على أنهما متناقضتان ثقافياً بطرق غريبة، في دراسة مقارسة للحركاتين كوكيمت العمل بعد للنكتة الأوروبية وأسبابات على الأخلاق التقييدية يمد أمراً جويماً لهم جدول الأعمال المتبدل لأدب مطلع القرن العشرين. هذه الأفكار تم التوسع بها في **الفصل الثاني** بمناقشة قصتين لسمانيتين أوروبيتين المصم لأغريه جيد (1902) و المرب في الهندية ككوسس مسان (1912)، واستغرات المرس تمطش نكل من (جيد) و(مار) من استكشاف سقوط شخصياتهم الرئيسة وهم يصارعون القوى الغريبة، في حين تصق حيراتهم

قص التشرذم التراثي مَصْنَعُ التَّكْذِيبِ على احتلالهم أعمال ميرمن هيمس وروجر موزيل (في أوروبا) ورورا بيل هارستون وهنري روث (في أمريكا) من استحضائهم الأمكنة والجماليات الجمالية والأثر الأخلاقية للمغامرة دون اللجوء إلى صيغ التوضيف الواقعية أو اشتغال المرد للقرن التاسع عشر. التمسك الناس يتعامل مع الملائكة التي يقاتل هيبا ككل من مكوس من وتوماس من الخناك السياسي المضطرب لألمانيا في قصتهم الترفيعة، ميفسو (1936) وماريو السامير (1929) وليكني يتعامل الصفتين مع ظهور الصفتين تورتيت فقد رسما من لغة الأداء المسرحي والتقمع (بما هواري مسرح برونولد بريشت و والتر بيهامي) طريقة للدرع على التمدد التحويلي للأسطورة

الخلاصة تملؤ ما اعتمدت به المصنوع الشابية يمتددة ككتاب ومطربين معاصرين تصاموا مع التخطيب الأخلاقي التي انبثقت جزيء التحويلات الداخلية الترفيعة، ابتداء من آثار الحرب المشرقة لأوروبا، ولقناك التتمري لأمرينك التحرب الباردة، وصولاً إلى المولدة المتسارعة في نهاية القرن العشرين. أم بالنسبة للكتابت الألمانية الشرقية سابق كريكست فولم والروائي الأمريكي بول أوستر فما تزال قصصهم التحدث عندهما باقية وسرور الإصلااح الاجتماعي تظل شائعة. تكفي بالتعامل مع المنظرين والمفكرين الاجتماعيين أعمال ميشيل فوكسو - وبيورجين هابرماس، وزملائهم بوملي، وبشومي كليلي هم جميعا يمتدرون عن اهتمامهم الأخلاقي المتواصل، والإلزامي تقريرا لما يرونه من عالم بمصنوعات متنافسة.

في الخلاصة مري بأن صرياً من ضروب ككتابة ما بعد الحرب، عرفت غالب بكتابة ما بعد الحداثة مكررت في الواقع تجربة الحداثيين الأوائل لإيجاد ممرجات أخلاقية وهم يتدعون جهدهم لتحرير الخوف من الحداثة

والجمالية الفصل الخامس يركز على أربعة من ككتاب الاعترااب الأمريكي - إيرست هينشواي، وجيرتود شاتين، وهنري ميلر وأميليز من - الذين احتاروا، ياريس تتكفون حافزا لهم لاستحضائهم هويت الجنس التبدلية لولاء الذين دعموا بأنهم الأمريكيين التقدمية هذا الفصل يشير إلى أن الفلسفي، والتجريبية الأدبية وجماليات المتعة هي مكونات جوهرية تتناول مسائل الاختلاف في الجنس ومكانية التبادل المفتوح بين الجنسين كما يرسم متوازيات بين نظرية الحركة النسوية المرسية الأخلاق الملائكية لروسلي إريجاري، والتطور الحداثي للجمال البدائي ليدم الجنس المبرر والاضمات الأخلاقية في ذلك الوقت. الفصل السادس يملؤ هذا النقاش عن الأخلاق والمدينة مقارنة أعمال ككتاب التشيكي فرانز كافكا وأعمال الشاعر والكاتب المسرحي الأسباني فيديريكو كاريبيسا لوركا، الذين خدمت رؤيتهم التفضلية لأمرينك، وتعديدا التجربة اليمرية لمدينة نيويورك مشددا تعرفوا من خلاله على ثقافة الآخر وأخلاقه. في الوقت الذي يصب فيه لوركا في مجموعته شاعر في نيويورك (1940) تجدب الشاعر للمدينة المشيرة والمقيدة للأحلاق على السواء، يتخيل كافكا مدينة نيويورك في روايته أمريك (1927) من موقع الأهمية الأوروبية، ويرغم هذه الاختلافات، فيلن انتركهر على المشاهدة والتقبل عند لوركا وكافكا ساعدتهما على التواصل مع قصصنا الآخر، بالإضافة إلى القصص التي فرضها تعطيها الحدود الثقافية.

الفصلان الأخيران يتناولان كتاب توسوا في مسابير الحداثية في ثلاثينيات القرن العشرين بتذكيرهم على موضوعات التدعة والتحول وإثارة الأسئلة حول شرعية بعض الأشكال المحددة للفعل الاجتماعي. الفصل التمليع يقاتل قص التشرذم الحداثي الذي صور فيه المشرد على أنه غالب ما تتخذه المصنوع أو التلميع الأخلاقي - إعادة طرح

الإيقاع في قصيدة النثر قصر الماعوط أنموذجاً

□ د. رمضان جهنوي

ملخص:

[تسمى هذه الدراسة إلى تسلط الضوء على ظاهرة الإيقاع في قصيدة النثر، وبين طبيعة السبب المشكلة له، والفارق بينه وبين الوزن الذي يمر القصيدة العربية في مسارها الطويل. كما تتخذ هذه الدراسة من أحد رواد قصيدة النثر أنموذجاً، هو الشاعر السوري محمد الماعوط، محاولة لتحديد أنواع وخصائص الإيقاع في قصائده التي توصف بأنها أكثر القصائد بعداً عن موسيقى الشعر كما ألفتها أذن السامع العربي.]

الدعوى ومثله من الذين يظنون - به نظره -
نثراً يسمونه شعراً

والغريب أن مثل هذه الأحكام سبق أن
سلطت على قصيدة التفعيلة ذاتها التي دعت إليها
سرك، تاللك والبيدي والمصيب وغيرهم من
الذين رَوَّاه نوع من الشعر الذي يحول الانعقاد
من التهجول الصرامة للوزن والصفية وسدس في
هذا السياق ما جرى بين أحمد حجازي والعقاد
حين اعترض الثنائي على مشاركة الشعراء
السمنين السدين بمثلهم على مشاركة الشعراء
اللتطهرات الأدبية الضغيرة ما دفع حجازي إلى

مقدمة

يسلط كثير من الدارسين في عصرهم
قصيدة النثر من خوفهم على أصالة القصيدة
لعربية من هجمة لزوح الأوروبي التي تد على
كثير من حواش حياء الأسماء العربي المعاصر
كعب مجد الزور المزومني في دائرة الضوء سواء
تعلق الأمر بالمبدعين عن الشعر الجديد م
بالملك الذين يرفضونه، ويحاولون جهدهم
إخراجه من دائرة الشعر غير أن المارقة تكمن
في رفض بعض الندين بزمبون بتحديد قصيدة
النثر، من مثل سرك تاللك في كتابه
(قصص الشعر المعاصر) الذي انتقد فيه

- بلط من فخر

يرد في مقدمة كتابه. بالمثل **إن قصيدة النثر** قد أنتشرت على نحو تام قوانين علم المرموز، ورفضت بأمر أن تتقارن للتئين، ولتسمر الإزادة القوسية الصكامة في أسهلها لتبدد الشككها، كما تفسر الصعوبة التي يواجهها المرء في تحديد هويتها وعملها (2)

وقد اختلفت الآراء حول مسألة الإيقاع ومحتواه وسموه والمركب بين إيقاع القصيدة الضلاسيقته والقصيدة الجديدة المعاصرة ونكس الإجماع يؤكد يحدث حول اتساع مجال الإيقاع مقدرته بالوزن، ومن هنا كان المعنى إلى بناء موسيقي بتشكيل جديدة ومتعددة تحدي مستمر عند الشعراء الذين سمو إلى التجديد وتطوروا له، ثم طلبوا من القارئ أن يتخطى من نظراته الثابتة إلى علاقة الشعر بمتعد واحد من الموسيقى هو الوزن والقافية، واعتقدوا أن السبب الشعرية هي بنية شكلية تحل محل أن تخلق موسيقاها، أي إيقاعها، بل إن مفهوم الموسيقى الشعرية أوسع بكثير من أن نقره بإيقاع أو تنظيم الإيقاع تكرار دوري لمتغير متناوبة في النص لتصل بينها وفترات زمنية محددة، وليس من الضروري أن تكون هذه الوحدات عروضية لتشكيل من بنية صوتية بحتة، لأنه مرتبط بمصنوعات النظم المختلفة، فهو إيقاع نص، نهجه في أي مستوى من مستويات البنية النصية (3)

ويرد بعض النقاد إلى التأكيد على عدم وجود صلة حقيقية بين الإيقاع الذي تسمه قصيدة النثر وبين الإيقاع الشعري ضمن يتجسد في الوعي الشعري العربي، هذا ما يراه كمال أبو ديب في قوله **الحقيقة البسيطة هي أن قصيدة النثر لا أصول لها في الإيقاع المعروف على مستوى تصويري، أي مستوى التحدد الواحي للشعرية عند المرء** (4)

هذه بقصيدة موروثة على المميث. وكأنه يبرهن له أن ترك الوزن لا يعني عدم التقدر عليه على أن انتقد القصيدة الجديدة لم يد من خصومها فقط، بل من بعض روادها أيضاً من أمثال حير إبراهيم حيرا، ومحمود درويش، وأديس، حين يهوا إلى أن تفهم العمل الأدبي على اختلاف أنواعه من المهم أن يطلق من موضوعات لا من موضوع تقلد الأشكال أو تبندعها من دور رؤية إبداعية حقيقية، لهذا وجدنا هؤلاء الدواد يتكبرون على للتفليل الذين يكتسبون صفات يسمونه شعراء، تشويهم لقصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر

ونمليق في هذه الدراسة من قصيدة في قصيدة النثر، بوصفها واحدة من النماذج الشعرية الجديدة، لا تحلو من العناصر الشعرية، ومنها الإيقاع الذي تتكون أشكاله وتعدد مضامره، من غير أن يكون مشابه لإيقاع القصيدة الخلفية، مشددين على أن الأولى تحتاج إلى قراءة خاصة تحس المرموز في بعده المختلفة، وتتمكن من لوقوف على تلك العناصر الشعرية المتوارية خلف البساطة في الشكل والتعبير

أ - مفهوم الإيقاع عند نقاد قصيدة النثر.

أثير جدل واسع حول مسألة الإيقاع في قصيدة النثر العربية، خصوصاً بعد أن سيطر النموذج النثري لقروى ملوية، وفرض متباعد للتجسيم، وهو الجدل الذي شكل مسدده من مكتبته سوزان برنار في كتابها الشهير **على (قصيدة النثر)**، والذي وصف فيه إلى أن مفهوم الإيقاع واضح جداً حينما يطبق على للموسيقى، ولكنه يصبح كغير النصوص حينما نطبقه على الشعر وعلى النثر خاصة (1) هذه الصعوبة في تحديد الإيقاع هي جزء من الصعوبة التي جدها في تحديد ملامح قصيدة النثر ذاتها كما تؤكد

أنه ككاتب ميموحي حين تفعل معه سببة صا ليح زوجته الشبي نفسه في تحديده جسم مصرحيته (المصمور الأحذب) (8)

إن الحادثتين السابق ذكرهما تركضان أن هم الماعود لم يكتسب في اتباع نمط معين في الكتابة. بل ككس متقادا إليها بصورة واعية، مقدما ما يريد أن يبرر عنه عن خصائص القالب الذي يحتويه، وهو ما جعله واحدا من الشعراء الذين استطاعوا أن يتميزوا بهج تميزي متفرد بعض النظر عن الأراء التي تصدرت حول ذلك الهج

وعلاوة الماعود بقصيدة النشر توصلح من خلال أسرى الأول هو رؤيته الشخصية لهد، النمط الشعري العربي على الدالة العربية في منتصف القرن العشرين، والثاني في أراء القاد الذين تناولوا قصيدة الشر ككس أدامها الماعود وأوجد لب مكامنا مقبولا في مساحة الشعر العربي وتلج اجتماعه مع جماعة (شعر) هو الذي دفعه إلى تبني مواقف معينة من الشعر وإن لم يكتسب بالعمق الذي بعده عدد غالبية شعراء الحديثة، وهي مواقف في مجملها مشورة في حواراته العديد

ولا يري الماعود للشعر العربي قنسية تعصمه من التغيرات والتبدلات التي تصطف على جواهره من قون أن نمعه من عيسرة التتروخ والاختلاف والانطلاق والحرية، وعليه، فلا بد للشاعر من عمل أشبه بمحفة بترنكل الأملراف والزوائد لثبته لانفتاح التجربة ككي لتفد إظهارها الواضح والمختلف (9) وهي عملية دعا إليها كثير من الشعراء مثل نارك الملاطكة في م اسمه بالشعر الحر، وإن كان بينهم شيء من الاختلاف في النظرة إلى حدود التعبير والتحرر، ولكن الهدف كان واحدا مماثلا في البحث عن

ويورد أدونيس أمثلة لذلك بقوله إضاح الجملة وملائق الأموات والماني والميمور، وملائق الكلام الإيمانية والنيول التي تجرها الإيمانيات وراسا من الأمداء للثونة المتمددة هذه كلها موسيقى وهي مستقلة من الشكل للنظم، قد توجد فيه، وقد توجد دونة (5)، وهو الأمر الذي يراه رضوان القصماني أيضا في قوله التلويح بين البرح والافتعال، أو بين السر والوصف، بين ثور من اللص وإرتحاله، بين الصورة الحسية والصورة الذهنية، بين بنية تركيبية اسمية وأخرى فعلية، إنها عناصر تخلف إلتاح قصيدة النثر الذي يتميز بمسكانية تحديده من خلال سمات محددة تقوم على التقابل والتلويح، أما ذلك التي لا تكتسب تلك السمات فستبقى النثر نمعا نثريا لا قصيدة شعرية (6)

2 - الماعود وقصيدة النشر

عند جرد الماعود المرقي بيه وبير دوسيس ثقافته وشعرا بعض يبدو وكأنه يرى نفسه - من حيث يدري أو لا يدري - من الأسبق نحو اتبعيه الشعرية لأسلوب العربي، من جهة، ومن عدم الرقية أو القدرة - على شعر الرقيا الذي انتهجه جماعة (شعر) - فحذر نفسه ما أسطرح على تسميته بشعر الشفوية التي تقوم على إهداد الكلمات العادية التي تلج علاقات شعرية تقرها من الكلام الشعري وتبعضها من الإخبار والوصف والتقرير (7)

ولقد حاول أن يثبت أن سلفيته الشعرية هي وحده التي قادته إلى إنتاج هذه النصوص التي تصاربت الأراء حول جنسها وهويتها وعيانتها، بل يدب ويبدد في المصحة هيجر أنه كان يكتسب ما يعتقد أنه مدركات في الفترة القصية التي مر بها في المسج، قبل أن يعمد أدونيس ويدخلها مجال الشعر، وبعد فترة من ذلك يكتشف أيضا

إلى المدبرة دون زحكة من رأسماني الأوان
والقوللة، بلعبرها رغبة جديدة للعالم ومبدع
زحل الاعتبارات الشاحنة وتقايد الطرب ورقص
الضفادع (11)

ويأتي رهس الشاعر لكون الوزن والقافية
عمادا للشعر إلى رهسه أمام لسلطة القوانين التي
رأى فيها دائم أنها فوقية وتمير عظمى إرادة
الإنمى الصمصم خاصة، وبما أن القانون ليس
دائم صحيحا أو إيجاب، فإن الخروج عليه يمد
إلى أحد أشكاله تلصبا من السلطة التي
أصبرته، وبالتالي فإن تمرر الشاعر على النظام
الموسيقى للقصيدة ليس نابعا من حاجة شعرية
إبداعية صرفة ذاتية، بل أبعث من التراضات
السلوية التي أحدثتها الأوساع السياسية
والاجتماعية في عالم البشر، خاصة أن علاقه
المتعب بالسلطة ظلت على مر الأزمنة مشوبة
بضئير من الخلاف، بل والصدام أيضا.

3 - الإيقاع في قصيدة الماغوط

ويلتقي الماغوط مع جملة شعر، وأنيس
تجديدا، في النظر إلى موسيقى الشعر وإيقاعه،
وإن كان الأول لم يمرر عن ذلك بتوسع أو مبعج
تجديدي كتب قبل الآخرون، وهي النظرة التي
تركز على ضرورة التثليل من سطوة الإيقاع
الصالح للأول والثقللة، والخروج إلى إضاعات
خفية تصبغ اللغة والحالات النفسية المتقلبة التي
يصور عليها الشاعر أشاء إنتاج النص، لهذا
يوصف شعر الماغوط بأنه طرب، لكنه طرب
داخلي لا خارجي، يضع الرلوا مقابل النظم، ولا
يقبل أن تموت الرلوا تلعب القافية، وأن تموت
التجربة لهستيم الوزن، بل إنه شعر لا يعا بشكل
هذه التقلبات لأن تقايه الأول ألا يموت الداخلي
لهبرج الخلف (12) إلى الماغوط بذلك يبدو مولد
اهتمامه للجوهر أكثر من الأشكال ليس في

ميسيل يجمال الشعر ترجمة حقيقته للتجربة
الإبداعية بعيدا عن القوالب والحواجر

وإعاقه التجربة في نظر الماغوط تعلق
بالجانب الموسيقي في القصيدة بالدرجة الأولى،
ولقد احتسب إيقاعه أم لا - لخصوص في قصيدته
النثر التي تمد أبعاد الأشكال الشعرية من الوزن
والقافية وهذا الأساس الموسيقي للقصيدة العربية
الأصيلة، مبتدأ من اعتقاده أن الشعر لمثل نوع
من الحيوان البري، الوزن والقافية والتعلية
تدجنه، وقد رهس تدجين الشعر، كتب يقول،
متمرسا أن القصيدة الشعر هي أول بانورة حنان
ولواضع في مضمار الشعر العربي الذي كفى
قالما على القصة والغمرة اللطيفة.

ويرى أيضا أن هذه القصيدة مرنة وتستوعب
التجارب المدمرة بشكل لزازتها وتلصباتها،
كما أنها تدفع الشاعر وجهة أوجه أمام التجربة،
وتضطره إلى مواجهه الأشياء دون لثف وراه
البحور، أو دوران على القوللة (10) فهو يريد
بين سطوة الوزن المروسي وقسوة الواقع الذي ظل
يشكو منه منذ رمته الأقدار في مجرى المرة، ولا
يعني ذلك أن إرادته عاملية صرفة، بل هو م يعني
به بطلق من حرية تفرس عليه النظر إلى الشعر
بوصفه مبداء بمنزلة من الحياة اليومية الواقعية.
وليس فلهرة ميتافيزيقية عديمة مسمح في
مجهول النظرير و لاعتداد وغيره

وإذا كان الماغوط لا يعيب على الشعر
لخصلاسيكي ارتباطه بالوزن والقافية إلى كفى
أصيلا وبنيها من تجربة صادقة، كمثل المتنبي،
فإنه يلتقي يرفض أن يكون هذا النموذج
ممنوع وملزم في شكل حوالة ولا شكل المصور
وأمام جميع التجارب، لذا كان فتح المجال أمام
قصيدة النثر أو فرسها بوجه من الأوجه على
المساحة الشعرية أمرا لا بد منه، فمن حقها في
نظره أن تسمى في تجاربها الأصيلة كفى تحمل

للشعر من حياة الناس - وهكذا صم أدبته مما يدور في شأن قصيدة النثر - واس بشيء واحد - على ما يبدو - وهو - وهو - ما يعبر عن حياة الإنسان العربي من داخله بمصدق، لذا ظل يواصل نمط كتابته الذي يطعن إلى، كظم يواصل ترسيخ مبدأ شعري يقوم على الحرية في الاختيار، سواء بخلق الأمور بالمعزومات أم باللغة أو بالصورة أو بالموسيقى التي يعتقد للمعزومات أن مصورها لا تحلو معها.

إن القنص في الشعر المدغول - وسط الروابع التي أثارها صمكة السور والإيقاع وتجسيس النصوص - يمكن أن يدرك أنه قد ركز على بعض أنواع الإيقاع، ليس من مطلق التعلل والمنظير، وإنما من مطلق العفوية التي ميزت تجربته، ويمكن أيضاً أن يدرك أنه لا يمتد إلى عصر محدد منها، ولا يتخلله بل ربما لا يعتمد أصلاً مادام من النوع الذي يريد أن تجز الأمور بسرعة لينتهي منها.

4 - أنواع الإيقاع في شعر المدغول

صحاويل فيما يأتي من أسطر أو توقف عند ثلاثة أمثلة من الأيقاع. يمكن القول إنها ندرت فترات من التسميع الشرقي البحت، وفرضت على القارئ أن يمر، ولو في قراءة نفسه، أنه أمام قلعة شعرية جديدة، تحتل جوهرياً عما ألفه من شعر، ولكنها لا تبتعد عنه ابتعاداً كلياً، وهي إيقاع التبادل وإيقاع المد وإيقاع التطوير

1 - إيقاع التبادل

قد لا تظمي القراءة أو جدة لأدراك الصم الإيقاع في قصيدة النثر عند المدغول، وعليه فإن القراءة المتخصصة، واستعداد القارئ للإحساس بأنواع أخرى من الإيقاعات الجديدة المتعلمة قد يوصلنا إلى تلمس هذا العصر الهام في قصيدته. وبما أن حياة المدغول هيها خلق وتقلب

الشعر وحده، بل في الأمور والقضايا التي عالجتها بصورة الشعرية والنثرية - لهذا وجدته في قوله السابق يرفض الإيقاع وراء صلاص يعتمد تقاليد الطرب ورفض الكلمات، دون أن يصاحب ذلك إثارة ما يهم الإنسان في وجوده، وما يحدث به من المعاصر الناجمة عن المنظومة التي يجمع لها راضياً أو كادها

وبما أن المدغول لم يجرب الأوزان والشوكة في أي من التمهيد التي كتبها - فإن ذلك يضعنا أمام افتراض عدم قدرته على مثل ذلك البه - للموسيقى الصمب والتهد في أن، لكعب نمرس أيضاً أنه كمن يطلق من إحساس عميق بأن موسيقى الشعر أكبر وأكثر تنوعاً وتشعباً من أن نحصرها في الوزن والقافية، أو ربما ذهب مع أدوسيس إلى أن موسيقى الشعر لا تخضع للإيقاعات القديمة بل تستجيب لإيقاع النثرية والجملة الجديدة فهي موسيقى تراكب باللغة وسعها وغناها وإيقاعها لا بالمعروض (13)

إن شعر محمد المدغول قد يكون أحد الأمثلة الحية للموسيقى الشعرية البهية كثيراً على النمط التقليدي المعروف، لكن إيقاع الموسيقى عنده يبرز بشكل لافت بما يفره من أصاليب التبادل والتضاد والتكرار وغيرها، حتى ليدرك القارئ أنه يعتمد على الشر الحاصل ابتعاداً واضحاً، وأنه ربما كمن المدوج البرز لقصيدة النثر كصم بصورتها جملة شعر على الأقل، ما حدا بأشال علي العلاق إلى الحكم بأن المدغول "كان أكثر شعراء قصيدة النثر جانبة وصفاً ونبرة مبهمة ومناخاً شعرياً مترابطاً" (14)

ومهم يمكن من أمره في المدغول في صمب شعره يبدو بعيداً عن الجدل والصراع على الصمب والمصطلحات والنظريات، فهو لا يجمع إلا إيقاعه هو، ولا يرى إلا صورته المصملة

مضموناً. ولتحكيمه إيتدع سبهي بمرصكه القارئ من خلال تموقع الكلمات ونظم تواجددها في المقطع وفي قصيدته (يدوي يبحث عن بلوية) نقرأ هذا المقطع

**أه حكمك أتمنى - أو استنطق ذات صباح
فكرى القاصي والمدروس والجامعات
مستقدمات وطعالب ماكنها
لخامها تلعب حولها الكفالكاب
لأجد للندن والحدائق والبرليات
كثيلاً رملية**

أبداً ينتشل الأعراب ما هم منها بالنداء (17)

وهو يشبه المقطعين السابقين في نظامهم الإيقاعي. فالسمطر الثاني إلى الرابع يتماثلان الخامس إلى السابع، بالطريقة نفسها التي أشرنا إليها، ولا يعني ذلك أن بقية النص تحلو أمام من الإيتدع بل قد يتبدل الإيتدع فتد ويتعد بشكللا حر مع موسمه لاحقاً. وقد يستمر لبشمل النص بأنكمله كيف يشاء (الطلل والجبر) التي يحمل عنوانها معنى انتقالي: فالعنوان يرسم ملامح النص ويلخص فكرته، وهي هذا تقسيم المجتمع إلى فئتين من حيث دخلهم في الحياة،

يقول

**كل حنظل العالم
ضد شفتين مسيرين
كل شوارع النرويج
ضد قبعين حافيتين**

—

**حيثي
هم يساطرون ونحن نتنظر
هم يملكون اللسان
ونحن نملك الأعنان
هم يملكون اللاكز
ونحن نملك النمش والتوائت
هم يملكون الليل والنهار والعصر والنهار**

وحروف وتعدد. حين إيتدع التقابل واحد من خياراته الموسيقية فهي عسرة بشاعة الواقع واحتلال موازين الحياة ونظمها، يأتي التقابل ليصمم أمام الحقائق المبرية التي يعرفها أو يحلها، لنعلم في الحالي مع نشعر أنت أمام رسم جديد لمشهد الحياة التي يعيشها الإنسان العربي من دور أن يتكون اختارهم بمرآته، أو كسر له رأي في حيثياتها، بل فرضت عليه مثل لقدر فكلان له بصيب كثير من شرف، وفلم يطلع بليرز القابل من خبرها

وإيتدع التقابل هو نوع من إيتدع الجملة، تتقابل فيه الجمل بتشكلات معتملة، بعضها لتتصد، وبعضها الآخر لتتكرر أو للتعدد أو للمقارنة، وفلم يشمل القصيدة كقائمة، بل يوجد هاليد في أحبار معية، وخمسة في أفنت حبات النصوص، ففي قصيدة (الحصير) مثلاً يقول

دموعي زرقاء

من كثرة ما نظرت إلى السماء وبكيت

دموعي صفراء

من طول ما حللت بالمنافذ الذهبية (15)

ومثل ذلك في قصيدة (الليل):

هناك نحل وهناك ازهار

ومع ذلك فالملثم يملأ فمي

هناك عارف وأعراس ومهرجون

ومع ذلك فالتعب يملأ قلبي (16)

ملاحظ أن إيتدع التقابل ثم يبرر جمليته. فحالت بنظام تقاطع شبه متساوي، فالسمطرون الأولان يتماثلان المتتبعين من دور أن يتكون بينهما تصاد أو تطابق صوتي، فالتقابل مع يكلف بالجمع بين طرفين يتساويان في عدد الكلمات، ويشابهان في الكلمة أو الكلمات الأساسية مثل (دموعي / من كثرة - من طول / ما نظرت - ما حللت)، في المقطع الأول في هذه الكلمات لا يشكل في مواقف إيتدع ورير

وبالاحث ريس المتعلمين بعضهم تقبل
هذون بظهور الامير لغنه القلوب مالا و يعود
سلوك والشرى يتكهرد لغنه المستحقة السى
تحتون ب كور بدا لاولى حى وى كان
بالصوب و باليد و بالثوه الحميه البى لا
تظهر الا فى لاقوت المحبيه عسما بشد
الضبط الذى يردى الى الامجاد

وحتىرا ما جيد هذا النوع من الإبداع فى
عمل المذوق الشعرى، ولكنه موجود أهدا فى
ذلك التى لم تصنف ممن خنة الشعر مثل (سهاى
الزهور) و (الهدى الأحمر)، والتي يملك بعضهم
عصية على التجسس، لأنهم تجمع خليط من
(مقاله وخطله ونشر شعري وراوية
مصميه) (19)، والحاصل أن هذا الشرب من
الإبداع هو أحد وسائل الشاعر فى التعبير عن
اغترابه وشربه، ورفضه لما هو قائم من زيم
ويعاقب فى التمايلات الاحتفاله والإنسانه فى هذه
البقيه العكسيرة من الشرق.

ب - إبداع التعداد

هذا الإبداع يعتمد فيه الشاعر على التعداد
تعداد الأشياء الكثيرة فى تسلسل مطرد، وأشهر
من بعده فى معالنه الميسيه وبعض من قصائده،
وقد اعتمد فى كتاباته المتأخرة بشكل لاهت
لغة نتيجة نراكم المصى على الوطن العربى
والإنس العربى، بمحب على مره وبسر ذلك
السره الحظيه الحدة التى تميز هذا الأبداع
بحيث يبدو الشاعر فيه ككافه مهرج فى حلفه، و
محبون فى سوق، يجمع بين الأشياء التى لا تجمع،
ويصلح فى نرائف عجيب، ويمرر خلال ذلك
كفله ومائله المصميه بعد أن يصفون قد أرق
الشرق وأعياده لا بكثرة الكلام، بل بكثرة
التفكير فى هذا الكلام الذى لا يملك من فراغ

ومن نملك الجلد والمظلم
نزع فى الجيرويا يكون فى الظل
أستأهم بوضاه كالأرز
وأستأنا موحدة كالكلمات
صنورهم نامة كالحمرير
وصنورتا خرام ككلمات الإهدم

إن اختيار الشاعر لهذا الإبداع يخدم غرضه
فى إيصال قصرة العلم والحيث السى تحقق
بالصمم والتدليل بهذا لشكل يجعل القرئ
أهد مقارنه فاصحة لمظامة الخلل الحاصل فى
للاقات الاجتماعيه نتيجة نمو تنظيم استمادة
العباد من موارد البلاد، وقدر الشعر يصح
القوى أهد الأمر الواقع الذى لا يستطيع
إنقذره أو الصورة الحقيقية لتي يحب أن يراه
لأنه يدهش.

لكن المذوق يأتى أن يصفون الحظ العالر
دائم تصيف بالصمم، فيستخدم التمايل نفسه
ليعيد لهذه الفئه شيئاً من الإحساس الإنسانى
بأسباب قوة ما، فهو أصل القول

وسع ذلك ضمن ملوك العالم
بيوتهم مضمورة بأوراق المصنعات
ويوتها مضمورة بأوراق الخريف
فى جهورهم حناوين القوتة واللموس
وفى جهورنا حناوين الرمد والأناهر
هم يملكون التواضع
ومن نملك الرياح
هم يملكون المشرق
ومن نملك الأمواج
هم يملكون الأوسمة
ومن نملك الوحل
هم يملكون الأسوار والشرط
ومن نملك الجبال والختلج (18)

معرضة وتحمل رعبه سطر عالى، الأخير منه،
مؤول من الثلاثة السابقة

وعلى امتداد التمتع عشرة مادة المعروضة في
سوق النجاسة هذا، يشير الشاعر إلى ما أصاب
الإنسان من إحياء وإيمان من تمير الأوضاع
وتحسينها في المنظور القريب، وقد أعطى تتابع
هذه الكلمات وقفا صوتيا ملحوظا، إضافة إلى
ما يحمله على شعور الفارئ من معنى ودلالات
يقدر ما هي قاسية، هي مبهات تجاه الوضع
الذي لا بد أن يدرك الناس خلوره

وإذا انتقلنا إلى (كتاب مفاصلة) وجدنا
الإتياع نفسه، التي كلمة مصدوات مختلفة
يجمعها شيء واحد هو علاقته كصنف بالأخر
القوي فيتول

الذين ملؤوا قلبي بالرهبة
وراسي بالشبه المحكر
وقندي بالدموع
ومصري بالسمال
وأوصفتي بالحفا
وجبراني بالتموات
وليلي بالارق
وأحلامي بالكونايس

وجرموني براحتي ككفيل
رواقري كسجول
ويلافتي كمتحدث
وصبري كمتسمع
وأطاني ككامير
وزلوتي كمتسول
وفراسني كهلوي
وهمشي كصمافر
وخفني ككفلك

ثم أخذوا سيفي كصمافر

ويمكن التمثيل في هذا المبدأ بتسمية
(العصر) التي يتقدم هي، نرى نحن في
سوق النجاسة ليست حوزي بل تشمل ما
يباع وما لا يباع من أشياء معوية، وهذه
(المتوحات العربية) التي لم تعد تسوي عبر
(سبر)، وهي علامة دلالية واضحة

وبعد مقدمة مسخرة يصرف فيها بتجانس
العجيب، يدخل في عرض وعد البصاعة، فيتول

عندي خيار للقرى

رعد للأشغال

وحول للأزقة

وحجرة لصنع التماثيل وقمع للظاهرات

عندي أباه للثامر

أهات للحنين

أرسلة لبيع الزهور

وغابات لصنع السفن والقباب وسواري الأعلام

عندي تجلج للمصافير

وخرير للقباب

سعال للأزقة

ونواخذ عالية لناداء الباعة، للاستقالات

عندي ككل شيء أبها المداة

نصور أعتاب سجانر

نشارة خشب

مفاتيح خارقة

وعندي، شموب

شعوب هادئة وساكنة كالأطفال

يمكن استنتاجها

في المقامي والحبوب وإزمات السور (20)

إلى الإتياع هي يبدو كثر تنظيم مع
عرضه في السردح السابقة طريقتة العرض هذه
جعلت لشاعر بعد إلى نظام المقطع على نمط
كثير من نماذج (شعر التفعيلة)، ولكن في غياب
تمام للتفعيلة والتأدية، هييد ككل مقطع بكلمة
(عدي) تتبعها مجموعة كلمات تمثل ميمها

ج - إيقاع التكرار

من المؤكد أن المقصود بالتكرار هه ليمس الذي يحدد على الوحدات المتساوية التي يسميها التعميلة سواء في بساء البيت أو في بساء المصطر، ولتصيح نرسي إلى نوع حر من التكرار الذي يعتمد على اللفظة مطورا، وعلى الجملة طور، خير. وم يترك تكرارهما على نمط معين من إيقاع، ولكنه لا يتصيح بالنوام والامتدادية بل بالانقطاع والتجدد.

وإذا كان التكرار أساس كل إيقاع مهم اختلفت صوره، فإن أهميته لا تتوقف عند المجال الصوتي، كما يبا ذلك في الحديث من السورين السابقين بل إن الامتداد المعوي والشعوري لا بد أن يلاحظ فيه خصوصاً إذا كان ميدان الحكاية بمرمره الشكوي والتذمر، والثورة على كل شيء تقريباً في واقع الناس المروري في منظور فنة من الشعراء

ويمتاز التكرار الطواير الإيقاعية المتمثلة مثل التماثل والتعداد والتصادم والبداء وغيرها مصاحبة لصيغة، سواء في اعتماده على تكرار اللفظة المردة، أو تكرار مجموعة مصدات أو جملة بدائنها، ويمكن التمثيل لذلك بمجموعة من قصائد المغموت التي نبحث في نظر التندد في أن تشكل لسمها إيقاعها الخاص.

ففي قصيدته في يوم غلتم (23) قول الشاعر

لا أريد أن أشكر

ولا أريد أن أشتم

من أضر به المائدة يسمولي

وأصنع البواب خلفي بهتون

أريد أن أقتل وأهاجر

أن أنهب وأهاجر وأزور

هذا من حقي

لقد ولدت حراً كالآخرين

وقلمي كشاهر

وريشي كرماس

وفيلاتي كمنجري

وأعادوا لي كل شيء وأنا في ملزني إلى القبر

مذا القول لم أكثر مما يتوله الكملن

للعاصفة (21)

فعمل المد عند الماعول فيوضه المثال السابق، وإضافة إلى كونه وميله إيقاعية، هو وميله للتعبير عن فوضى الأشياء من حوله، فالأمر الذي يحداه لا تصيح لأية علاقة ارتباط عادية، فلا شيء يجمع بين التمرور وبين عقاب المسائر ونشوة الحشب على سبيل المثال، إنها أشياء متناثرة مشتتة تشبه إلى حد كبير تشتت الذهني الناتج من غريته المستمدة من واقع لا يريد، ولا يملك القدرة على استبداله غير أن ذلك لا يمي أن هذا الكم من الكلمات عتيقلي، بل هو مقصود جداً ذلك أن المغموت يمول شك يبدو - هي م تحديته تلك الكلمات المندودة المتناثرة من وقع مصوي قبل الوقع الحسي، لذا يبدو الثاني ثانوية إلى حد ما مقارنة بالأول، وإن كانت طريقة المد قد وفرت له حدا أدنى من البرور يحافظ به الشاعر على الصيغ الرفيع الفاصل في نظير النقاد بين كتاباته وبين النشر لخاص، ويؤكد المغموت ذلك بقوله الموسيقى في أشعاري موجودة في متن النص، وعلاقته الكلمات بسمها ببعض كشاحب الحرام، أي حركة قصر على نحو ما (22)

إن فعل المد إذن قد فسح المجال للكلمة بأن تجد له مكاناً في المتن، وأن تصطبغ معنى ما يمل به موقفه منه، وألهمها ترفع الشعر عن تكلمه وقوله جرى شرود يجمع مصف للسائق المدم الذي تدور فيه مجموع الكلمات المشكلة للنص.

وهو مكافئ لتوحيدهما تحت معنى واحد وإيقاع واحد

والطريقة نفسها يتمدها في المقطع الثاني، بتكراره لتضليلات توليدت، ومكافئ التشبيه وسأورد وأرتديها)، ويتنوع توزيع التكرار على الرغم من قسمة المقطع مفككة (تولد) تقع في الجزء الثاني من الجملة في المسطر الأول، (مكافئ التشبيه) تقع في الجذر الأول من الضلعين في المسطرين المواليين، ومضغلتا (سأورد) وأرتديها)، تضمن مع ما بينهما من ضلعت

وفي المقطع الموالي يكتفي بتوزيع من الثلاثة التي سبق تكرارها مفككة (مكمل ولا م الحيرة) بتكرار ثلاث مرات، في أول الضلع وفي آخره، يمتد مفككة (مكافئ الآخرين) فترتي في آخر الضلع، أم المقطع الأخير فيكتفي بتكرار ضلعة واحدة هي (أنا) ست مرات في ستة أسطر، فيتم المصير بذلك على الانتهاء، ويختتم الضلع مضغ

ويخلص من ذلك إلى جملة استنتاجات،

هي

= مقبولة مع النوعين الأولين من الإيقاع، بعد التكرار أكثر من مضغ وبزور في مضغدة التمر، وبالتالي في هذه الضميمة أكثر إيقاعية من كثير من مضغدة الأخرى، لكثرة الضلعات المضغرة واختلاف مواضعها في النص

في بروز الإيقاع -هـ- لضرورة فيه، ذلك أن الشحنة الدلالية في النص صغيرة، وحجم الانتماء واضح سواء من خلال محاولة فهم الإرادة وما صاحبها من خشية في الحملات، أو من فشل الهمسة في الحيلة الذي لحصته الكلمات (مكمل - لي)، كل ذلك في إطار ذاته تحوّل ألا تمتنع للموت إلا على الصورة التي تعبر عن مأساته.

بأصابع مكاملة، واضلاع مكاملة
ولكنني لن أموت
دون أن أفرق العالم بعمومي
وألفظ السفن بدمي كالمحامي،

==

ولدت هاريا، وشبهت هاريا
كالمزج
مكالنسان البدائي
سأورد جلود الآخرين وأرتديها
سأورد جلود المسحب والأهمل والصالحين وأرتديها
معتما بالضباب والآخرين

==

مكل امرأة في الطريق هي لي
مكل نهد مكل مبرور
هو لي - لمألفي، لرفاتي الجمالين
طلنا لنا شقاء وأصابع كالأخوين
ودماء فواردة كالأخوين
يجب أن نأكل ونحب ونهجر
وتدلف فضلات الأبناء خلف ظهورنا.

==

ولكنني وأنا أحترق
وأنا أصبح في هزلي كالمحمرات
سأمرت وأنا أألم
وأنا أألم
وأنا أألم
وأنا أألم.

في الإيقاع في هذه المقامع يهي على أساس تفكر في الضلعة، وعلى تكرار الجملة لظن من دور في حتمت الحملة بضمل ع سرف وحرهيه في المقطع الأول بضمر تكلمه (أرد) معيه قرة وقرة مثله. ولكن المسطرين الأولين يشكلان أيضا ما يشبه تكرار الجملة على الرغم من اختلاف الضلعين الأخيرتين من كل سطر، فشعر الشاعر في المسطرين واحد

أيها الخريف

أيها الفصول

أيها الوجل

أيها الشرقي

أيها القرب

ليس هناك أزمة إيمان

بل أزمة جهات!

على أيها توجه للنفس أو الخائف أو الضائع

أيها الشعر الرضيع

منى لشب عن الطوق؟

وتصير دها؟

فقط ضلعة في سلسلة النداءات هود لب م
يقربني ويحشني: فالأسم يقابل الاسم والمعل
يقرب العمل والحرف يقرب الحرف وقيل مثل ذلك
عن الصنيع اللومية الأخرى ففي غياب الصور
المروسي. يبحث شاعر قصيدة النثر عن البديل
ممثلًا في التوازي والجمع والجناس والتضخيم
وقياس الأسطر. وهكذا ذلك بقوده الداء الذي هو
الصوت الأول المخضر في مثل هذه التراكمات.

ويحدث التطوير هذا في سياق المد ايضاً ،

صك في قوله

بلى - بلى

لتذكرها

دمشق للناسف والامرات

دمشق البيضاء المسلوقة

والرقيق المظوي بمنية في حقيبتي للمرسة

دمشق الخيول الجامحة

والصفن التي تسد وجه الأفق

دمشق الثياب

والدراجة المستوية على الحلقم

دمشق النجوم وللشاعل المضاء على ذرى الأوزال

دمشق الليل- والتعديل المطفأ بالخشفتين

دمشق الحذاء والخناجر الممومة برأيات ككسرى

دمشق النكاد

إن الاتساع غير متكلم ولا مستهدف في
دائه ذلك أنه لا يعم القص كله. بل نجد سطرًا
لا يتعدى ذنباع يلاحظ أو يمر فيها. خصوصاً
في لغة بسيطة هي قرب إلى لغة لغام في حياتهم
اليومية. فقد شكلته الكلمات التي تكررت
على نحو يخدمهم للحالة التسمية والشعرية
لشاعر. وليس على نحو تفرضه أنظمة وفوائج.

وهذه النعم من التضرار يصحب عادة
ظاهرة النداء عند المدعو، وقد رأيت في مبحث
سابق أن القصيدة شكلها قد تزد نداءات تتكرر
فيها أداة واحدة هي (أيها) أو مبادئ على شكل
(أيها) معروف الأداء، أما دور النداء في إنتاج
القصيدة هوامش للعديد، إذ إن الشاعر يحرص
على بناء النداءات وفق نظام من تشابه الكلمات
وزن أو تقاربه على الأقل؟ ليس المقصد أنه يتم
للرؤى المروسي أهمية. وتكفي الصور الذي يأتي
من تكرار النداء مصحوب بتجوز العظمت
المشاهدة على النعم الذي رأينا أنما

ومثال ذلك قوليه في (دروس في الفصاة

الصبيحة) (24)

أيها الأرصفة-

سأريكم من خلواتي

أيها الجدران -

سأريكم من ظلي

أيها المنازل -

سأريكم من أمتعتي

أيها الأمانيات -

سأريكم من سمالي

أيها النائمون-

سأريكم من خفاتي-

والشيء نفسه في (فيوم) (25):

أيها الحزن

أيها الفرح

أيها الريح

والهجمات المسوَّجة بالركب والقوائم الطولات

دمشق المنتهية على شواطئ الأطلسي

دمشق المحتوية أمام المنصور

دمشق الوحل - النجوم - فطاح الحمى

اشلاء الثوار.

إن عدد سمات دمشق قديم وحديث كس يمكن أن يحدث دون تكرار اسم المدينة - لكن لشاعر يملك في نفسه اشجيت يريد التمسح بها. فإبرار اسم دمشق بهذا الشكّل المتكرر يفضّل عن مفروق ما يدنيه في دمه وحبها على حد سواء. وقد عبر عن ذلك بأن جعل شكل شافته الانتقائية المترصّة مصوبة ضلها. لخصه سرعان ما تفرّج في النهاية أمام حبها ومقدساته

عدد

ب تكرار الجمل فثقل في شعره مقدرة بتكرار الكلمات أو تكرار التعداد. فالعقود قلب يتكرر الجمل نفسه من دور أن يحدث في إحداها تعبيراً معيّنًا، مما يخرج هذا النوع من دائرة التكرار إلى دائرة التقابل الذي ربه

وتمثيلاً لتكرار الجملة يستحضر قوله

مصالح بدر شاطر السباب

ثم لسمع صوتاً يصرخ من أحماق الليل؛

لا أحد في البيت

لا أحد في الطريق

لا أحد في المالم

ثم تلاوي حنكك وتمضي

بين وحول أسنة

وأوباب أغلقت بقوة

حتى تساقط العكس من جدرانها

وأنت واثق أن المستحيل

يخس بالآلاف الهائل للوحشة

والأموات التي تصرخ:

لا أحد في البيت

لا أحد في الطريق

لا أحد في العالم

إن التكرار الحاصل على شكل لارم يتصور من ثلاث جمل، يصمي على المحى إيقاع موسيقي ملحوظ، وهو إيقاع يتصحب مع الجملي البطيئة التي يتصور رميته الشاعر يعيشها وهو في لحظات الوهم والصمم والاستسلام للموت، وهو يجعله صمم إرادة الصوت في صياق سردي يثب مرة أخرى أن غرضها الدلالي أولى من وفهم الصوتي

ويجد تكرار الجملة ايضا في قصيدة (الرجل الميت) (26)، حين يكرر جملة النداء (يا قلبي الجريح الحائن) في بداية كل مقطع من المقام الثلاث الأخيرة وزعم تبعد الحس المضطرب إلا أن نوافهم على رأس مقطع يفتح التبرير إيقاع لا يكرر، لكنه ليس بالقوة التي تحدثه عندما تتنازع، وهو الذي لا يحدث غالب في قصائد اللغز.

وفضاً عدا هذه النماذج القليلة من إيقاع الجملة، يطفى إيقاع التقابل المعتمد على جملة كلمات مكررة كقالب في قصده في قصيدة (الوشى) (27) مثلاً

وفي اليوم التالي

عاد أحدهما مستجلاً تحت العثر

لما الثاني

فكان يسبح بدمه في أحد أقرية التمدد

لقد تذكرت؛

كان أحدهما يتحدث أكثر من اللازم

وكان الآخر يصني أكثر من اللازم.

إن الصياق هذا يجمع تكرار الجملة في السطرين الأخيرين، على الرغم من اشتراكهما في عدد من الكلمات، وكون المتحدث عنهما يتلازم كشخص وشئ، ويمثلان مع الأشياء نفس، لكن أحدهما واش والآخر صمته، لهذا

وتداعياتهم وحديثهم. تلك الحياة التي تنزع عنها أصوات الأجدية في الشوارع، وأصوات المواصف في المراء البيرد، ومداعات الباعة في الأسواق، وأصوات المظلومين في المسجون، أذان الشاعر فيحسبها موسيقى خافتة حريئة حكاية يسمح للجن أمام ما هو أهم من المصعب والطرب وهو المقصورة عندما تصطبغ بألوان الواقع المرير، ويرسم خطوطها الفنية على لوحة النص.

الهوامش

1. سوزن بومار، قصيدة الشعر من بودلير إلى أرياس، 127، دار زهير ميديا ميامس، البشة العامة، تونس، الطبعة
2. م. نفسه، 12
3. د. رضوان القضيبي شعيرة قصيدة الشعر في نص محمد الماغوث، من موقع جماليات، الرابط <http://www.jamaliye.com/new/show.php?s=035>
4. م. كديس المناصرة، إشكاليات قصيدة الشعر، 221، للنوميس العربية للدراسات والنشر - بيروت، عدا، 2002
5. إدوين، مقدمة للقرن العربي، 116، دار العودة - بيروت، عدا، 1979
6. د. رضوان القضيبي، م. سابق
7. جيهب-بهرور، الرزيا والشعيرة في المشرق النقدي، عدا جصاص مجلة شعر اللياميه 229، مجلة علامات في النقد، مجلد 19 العدد 74، عدا يونيو 2011
8. محمد الماغوث، محمد الماغوث، كديس وأحواله، 66 حوارات حروف جيل صوبيع دار البلد عدا، 2002
9. م. السبي، 55
10. م. السبي، 55

جاء المظنر الألبون يسترق في أهم لمظن في سياق القطع، وهما (يتحدث - يصمى).

خاتمة

يمكنك في ختام هذه الدراسة أن تشير إلى الاستنتاجات الآتية

- لقد شكلت خاصية النظم معصلة في فحس الماغوث نتيجة لوقوعه تحت قسم اغترابه، ليس فقط على مستوى صورة والماني التي يصبر بها، بل أيضا على مستوى النظم الإيقاعي الذي اعتمده، فكان الوزن هذه مرتبة بمظومة الحصوص للخواص الطالة، أو الخواص الخطة التي تمرقل سير الأحاسيس المتمردة على واقع م.

- يصمى الماغوث لأشعاره موسيقاها الخاصة التي لا تشبه حتى موسيقى الشعر لدى زملائه الذين تمرقوا بدورهم على الجور والشبية وهكذا اعتمد الماغوث على إيقاع التكرار والتدبل والتعداد محاولا أن يجعله شعيرة الأعمال التي تمرق في لحظة الكتابة؛ على أنه في كل ذلك لا يعمل لإيقاع أولويه أو اهتماما أساسيا بقدر ما يهتم بالماني التي تحمل رؤيته إلى الحياة من حوله

- يتكلم هذا النوع من الإيقاع عند الماغوث رقيقته في تدليل المارق بين الشعر والنثر. أو لنقل بين الأنواع الأدبية المختلفة في تصنيفاتها المتعددة في هدفها: فيص المظنر عن منول النص أو قصمه، تصبح بصوم الماغوث في قصمه تعبيريا وأحد فيه نصيب من الإيقاع للربيع أصاها بالوضع النصي المرم الذي صاحب الشعر فترة طويلة، لهذا تبدو ككثير من قصائده متلذذة وكأني حكتيت في لحظة واحدة.

- إن إيقاع قصيدة النثر عند الماغوث مستقى من التعبير اليومي، من حياة الناس

معلومات في النسخة 19، الجزء 74 عدد

يونيو 2011

- رسول التسماني شعرية قصيدة النشر في نص محمد الماغوف، من موقع جماليات الترابي، <http://www.jamaliya.com/new/show.php?sub=938>

• سوزان برون - قصيدة النثر من يودليز إلى أيمان، من رفيع محمد ميمس - نهضة العرب بتصور المؤلف

- عر الدين المنصورة، إشكاليات قصيدة النثر المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط 1 2002

- هلاء الدين عبد الباقى، محمد الماغوف حفس النشر من بلاغة الشعر - مجلة لثقافة الأدبي، العدد 432 2007

- فائق الصالح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2005

- محمد الماغوف، المصنوع كفن وأحوالها حوارات حررها، خليل مويج، دار البلد، ط 1، 2002

- محمد الماغوف، الأعمال الشعرية، دار للندي - دمشق، ط 2، 2006

- محمد الماغوف، البهوي الأحمر، دار الندي - دمشق، ط 1، 2006

- محمد الماغوف، سبيل الرهور - دار الندي - دمشق، ط 1، 2009

- مرشد الريحي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 1999

11. م نفسه 55

12. م سابق

- 13. الصالح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 246 2005

- 14. انظر: مرشد الريحي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، ط 1، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 1999

- 15. محمد الماغوف، الأعمال الشعرية، ط 1، دار للندي - دمشق، ط 2، 2006

16. م نفسه، 195

17. م نفسه، 172

18. م نفسه، 183

- 19. انظر: هلاء الدين عبد الباقى، محمد الماغوف حفس النشر من بلاغة الشعر، مجلة لثقافة الأدبي، ط 1، العدد 432، 2007

20. محمد الماغوف، الأعمال الشعرية 201

- 21. محمد الماغوف، سبيل الرهور، ط 1، دار للندي - دمشق، ط 2، 2009

22. محمد الماغوف، المصنوع كفن وأحوالها، ط 1، 66

23. محمد الماغوف، الأعمال الشعرية، ط 1، 151

- 24. محمد الماغوف، البهوي الأحمر، ط 1، دار للندي - دمشق، ط 2، 2006

25. م نفسه، 144

26. محمد الماغوف، الأعمال الشعرية، ط 1، 43

27. محمد الماغوف، سبيل الرهور، ط 1، 107

مراجع البحث

- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة - بيروت، ط 3، 1979
- جهيب بوهروز، الرقعة والشعرية في المشروع النقدي عند جماعة مجلة شعر اللبنانية، مجلة

أهم مشكلات النقد الأدبي (النقد العربي نموذجاً)

□ حسين محي الدين سباهي

كان النقد الأدبي عند العرب فطرياً يقاد لإحساس مُحمّل بقيمة الشعر أو بمكانة الشعراء، ويتناول الصياغة الخارجية والمعاني الحزنية، ويُبين مكانة الشعراء بالمقارنة السبئية أو بالتفصيل المُطلق والحكم بالتموق. وقد كان بمحملة سطحياً لا يخلو من أوهام كما لا يخلو من صواب. وبقي النقد الأدبي لديهم على مَرَّ اليهود معتمداً على الإحساس الفطري وقد أخذ في التطور وجمع إلى شيء من النقة، وحاول تحديد بعض خصائص الصياغة والمعاني.. واعتمد على تراث العصور السابقة وعلى ثروة الحركة الحديدة، مستثناً عن درعة اللغويين وبرعة الأدياء وبرعة العلماء والمتأثرين بالمعارف الأجنبية.

والنقد الأدبي عند العرب هو فن دراسة الآثار وإظهار قيمتها والتمييز بين الأساليب المختلفة.. وأما سنتنح هذا الفن في أطواره التاريخية وعماطه في الأدب منذ نشأته إلى اليوم، مستخين الأصول التي اتخذها النقاد في كل عصر أساساً لأحكامهم...

كيف يوفق بين التمييز عن الشعور أو عن المعنى وبين المُنقذ في هذا التعبير والكذب؟ تلك مشكلّة شعبت ذهن النقاد قديماً وحديثاً وهي مشكلّة يُعَب من وجود منجز في اللغة ومنجز ضد معناه هو امزج الضلمة مع وُضعت له في 'مثل اللغة' ي 'الكلية نوحع في مثل اللغة لشيء محسوس مرسي لكن مع

وبعض اليوم أصام مشكلّة. من أهمّ مشكلات النقد الأدبي عموم وليس العربي فحسب وهي معضلة الصدق والكذب في الفن عموماً وفي الشعر خصوصاً. أي هل يميّز بين يكون الشعر صادق وكيفية أم أنه لا يميّز أن يكون صادق ولا يُشترط فيه أن يكون صادقاً وكيفية؟

عند التسلسلة، هذا القول ككاديب من الناحية العقلية لذلك قال (المارابي) (الأقنويل الشعرية ككناية دلالة). فقول شعري مجازي ككاديب لايد، لبادا، الحبر عند المناقشة فسمان (إت صادق وإت ككاديب). والكلام خبر وإنشاء، فأي خبري يحتمل أمرين يحتمل أن يكون صادقا ويحتمل أن يكون ككاديب، فليس قلنا مثلاً (السماء ممطرة)، ماذا يحتمل أن يكون هذا الكلام؟، يحتمل أن يكون صادقا ويحتمل أن يكون ككاديب، كيف نتأكد؟

إن لم يطبق الواقع الخارجي، فمستقول إن هذا الحبر ككاديب، وإن كانت السماء ممطرة فعلاً فسنقول إن هذا الخبر صادق.

إذاً، عندما يقول الشاعر (السماء تصعلك)، ماذا يحتمل هذا الكلام؟ هل يحتمل الصدق؟، هو لا يحتمل إلا الكذب، ولأنهم رأوا أن أكثر الشعر مجازاً لذلك قالوا

الشعر نوع من الكذب، وإن جماله يكمن في أنه كذب، لأنه لو كان صادقاً لكان كلاماً عادياً أو كان قد صادق ما في الفهموس مثلاً وليس فيه فعمل لكثرة لأنه خالف اللغة واتراح بها فهو جميل أو مريض أو جديد، لذلك قالوا لا بأس بأن يكون الشعر ككاديب، بل لا بد أن يكون ككاديب

إذاً الشعر قول ككاديب، ولأنه ككاديب فهو جميل. هذا الأمر فيه ليس، لأن الذين قالوا إن الشعر ككاديب، كادبو يقولون إن الإنسان يهني أن يكون صادقاً، فرد

الإنسان عندما يكون شاعراً يكون أدبي من الإنسان عندما يكون صادقاً، فإذاً الصدق عاية الخلق، والكذب عاية الشعر، وبهذا فالكذب عند الخلق، ومع ذلك فهو مقبول، ولذلك قالوا لا بأس أن يكون الشاعر ككاديب وأن يكون فاحش أبيض، فلا يطلب منه أن يكون صادقاً ولا أن يكون أحلافي ولا أن يهني

لأبم وجدوا أن الأفكار والأحاسيس أكثر من الأشياء الموجودة، فاصطروا إلى الجبر، ووجدوا أنه لا يمتنع التعبير عن أحسب بتلميعه أو بالأشياء أو بالوجود دون مجاز

فيذا كادبو قد وضعوا مثلاً الصمك للإنسان، ووجدوا أحياناً أن شعوره بالتلميع يشبه شعورهم بالصمك فخلعوا هذه الصفة أو التراحوا بها من موضعها في اللغة أو من خصوصيتها بالإنسان إلى أي مظهر من مظاهر التلميع، فقال الشاعر مثلاً

أذاك الرّيح الطّلق يخالل ضامكاً

من الحسّن حتى كاد أن يتكلّم

من أي جاءت كلمة المجاز؟ (من جاز، يجوز، إذا اجتاز من موضعه إلى موضع آخر)، فندم أكون على خفة من ضفاف نهر وأمني إلى ضفة أخرى فأت اجتاز النهر، وهني هو مجاز يعني أن انتقل من مكان إلى مكان، إذا انتقل اللمة من موضعها الأصلي إلى موضع آخر ومراقبة هذا الانتقال تسمى في اللغة المجاز، وهو أكثر ما يظهر في الاستعارة، لأن التشبيه ليس مجازاً، ففي التشبيه أقول: (هذا يشبه هذا)، فأتا إذا لا انتقل أو لا أنقل الصفة من موضعها، لأنني أقول هذا الشيء ككما هو يشبه هذا الشيء ككب هو... فكيف الاستعارة نقل الصفة من موضعها فتقول (سبحب بيد الضمير الرّيح) وليس للرّيح يد، فأت استعربت اليد للرّيح إذا ككل استعرة مجاز، مع التشبيه فليس مجازاً

تعبت القُد بين القوّن

(إن الكذب غاية الشعر وإن الصدق غاية الخلق)

وهما لا بد من توضيح مشكلة التمازح بين الشعر والخلق، ففي المقالة الأولى هل نقول إن الشعر عندما قال: (إن الرّيح يصمك)، هل هو ككاديب أو ليس بكاديب؟

فليبي عن نموّ الزّهر، لكنّ التعبير عن الرّبيع وعن حالة الشّاعر وأحاسيسه بالرّبيع يستوجب من الشّاعر أن يستخدم (بصحك).

فهو في هذه الحالة يُعبّر عن إحساسه كمتلق في أنّه لبتّيج ومحبك سروراً بالرّبيع، وعن الرّبيع نفسه وكأنّه يبشر الانتماء في الوجود إذا في هذه الحالة (بصحك) لبتت ككذب، بل على العكس تماماً هي أقوى من الحقيقة ذاتها، فتقبل هذا أقوى من الحقيقة فهو صدق ورياءة، وهذا تجرّد الإشارة إلى أن هذا القول ليس ككذب لأنّه يُبصر بصدق فهو يُبصر بغيره، دقّ عم يريد به الشّاعر فهو أصحّ وإنّ كان يصره بصدق وليس حقيقة لأنّ الرّبيع لا يضحك حقيقة وهذا تقول الظاهر ككاذب قطعاً والباطل صحيح صادق، وهذا الكلام ليس صادقاً ولا كاذباً.

ويقول قدامة بن جعفر:

(أعذب الشّعر أكذب، والشّاعر ليس يومئذ بأن يكون صادقاً، ولا متع من النقص في الشّعر لأنّ لهم هو النقص)

فهذه القنطرة هي التي ضيّعت النقاد وأدخلتهم في متاهات كثيرة. حيث رعموا ككذب قال قدامة إنّ أعذب الشّعر أكذب، يعني أنّ الشّعر الذي ليس فيه كذب - وهذا ليس متعمداً على المعنى التقني قطعاً. وأما ما في الخلق والديني والمعنوي أيضاً - فهو ليس بشعر، لهذا لأنهم يريدون أن يعيشوا وأن يلعنوا وأن يبهجوا الأسماع بلطافة

وأحضر ما قدم به قدامة أنّه رغم أن القول (أعذب الشّعر أكذب)، هو مذهب اليونانيين أي مذهب (أرسطو) ككذب يزعم، وهذا خطأ فادح، لأنّ اليونانيين ككذب تعلم لم يسمحوا بالكذب إطلاقاً، لأنّ شعرهم بالأصل شعر فكري يحصن على الأخلاق، وشعر موضوعي وعمرجي يصوّر بلحي

بأي شيء سوى الشّكل، لأنهم مصطرون إلى ذلك ككذب توهّموا، فلا يمكن أن يكون الشّعر صادقاً لأنّه لو كان صادقاً لكان كلاماً عالياً، فإذا هو ككذب ولأنّه ككاذب يبيح أن تحتل منه الكذب والجهل والمهمل.

يقول الجاحظ:

(من الشعر ما ليس صادقاً أو كاذباً)

ولم ينتهوا إلى قول لبعض اللامعة، وقد أظهر الجاحظ خصوصاً وهو حكماً تعلم منطقي معتزلي، حيث قال

(ليس يصح خبر صدق أو كذب فيحسب، هالك من الشعر ما ليس صادقاً وليس كاذباً بل أي ما)، أي لا تقول إنّ صادق ولا تقول إنّ كاذب، وهذا هو الصواب، ككذبة

ما القول الذي يحتمل أن يكون صادقاً ويحتمل أن يكون كاذباً، إذا قلنا، مثلاً (السّماء ممطرة)، ونمى نعتقد أنّ السّماء ممطرة، هذا القول يكون صادقاً بعدد، وكذب عند غيرنا، أو إذا قلنا قد قلنا هذا لقطار مع لـ لا نعتقد بصحته عهد، القول ليس بصادق ولا كاذب، فهو خيال فحسب، يعني عند أقول (الرّبيع بصحك)، فتولي ليس صادقاً، لكنه ليس كاذباً أيضاً، لهذا: الرّبيع ميت، وحبره بـ (بصحك)، لو لـ رد بـ يأتي بقول مرادف لـ (بصحك)، ماذا تقول؟

الشّاعر يريد أن يقول إنّ الرّبيع بهيج، مرهف، مشرق، تتخبط فيه الأزهار والبرق والثمار، وتحدث فيه الألوان، فهو في حقيقته التي هو عليها يشبه حاله الإنمى وهو بصحك وليس عابس أو يالئ ومن ثمّ استند المصحك في الرّبيع في هذه الحالة وكأنّه إنمى بصحك، فاستخدم (بصحك)، في هذه الحالة لو أنّه قال (الرّبيع مرهف) بهج أقوى في التعبير عم يريد الشّاعر بالبطح (بصحك) لأنّ (مرهف) تعبير

ما الذي سمع به أرسطو؟

سمع بالمهالة، والمهالة غير الصديق، حيث قال (أرسطو) عندما يصور الشخص لا بأس أن يحس الجدل بطلاً عظيم نصي محم على البطولة، فلا بأس أن يتألق في البطولة والكفرم والوفاء والصديق، يعني لا بأس أن يتألق في الأخلاق لكي تصل إلى المتلقي صدم هي، لأن المتلقي عادة يستقبل الأمور أقل مما هي في الواقع.

لكني أبدأ لا يمكن أن يكون اليونانيون قد قالوا: (إن أعديب الشعر أعديبه)، وهذا ما زعمه قدامة الذي جنى كثيراً على النقد العربي. ومحسب بغير قصد، فيقول مثلاً (أنا صديق لشاعر في بيتي متالبي، فيقول مثلاً (أنا صديق في بيت، وأنا لست صديقاً في بيتي آخر)، طبعاً هذا يقتضي أن يقول: إن على الشاعر ألا يبالغ في معنى المثلث، ولا بأس أن يكون فاحشاً لأن المعشرب يربى بتأثير المتلقي حيث صلاب من يعرض صديقاً أو فاحشاً أو ماجناً ما دام يحافظ على الشكل، فإذا أهمل قدامة المسموع نهائياً، ورأى أن الشاعر صديق محم وفحش ومجون لا يلام الشاعر عليه، فليس من مرفيا الشاعر أن يتألق به صدق أبداً.

ومنا علق على أبيات (امرئ القيس) الذي يقول

ولو أن ما أسمى لأدنى مهيد
كفاني ولم أطلب شيئاً من المال
ولكنما أسمى لجم مؤكل
وقد يترك النجد الزرك أنجلي

يعني لو كان يعني لصديق عادية لكفم لتقبل من المال، ولكنه يعني إلى أحد ضم يرعى ثم ينزل في بيت حر وهو يطلب أو يمان
فتملاً بيتاً لطاً وسمناً
وحسبك من غنى شيع وري

والأقبح (هي الجبن)، فهي البيت السابق يقول ن سعى إلى الجند ولا يهمني المذل وهم يقول ن لو ضر عدي حين وسمن لخصامي ذلك ولم يعني شيء، وهذا تناقض، لكن قدامة يقول

مدا ليس تناقضاً، فليشاعر أن يتناقض أو يكذب وأن يدعي وأن يبالغ وأن يفعل ما يريد شريطة أن يجهد الشكل أو السبك أو الألفاظ

وهب مثلاً محس لا تميز جودة الحائز من حيث المادة وألف نظراً إلى نقشه فقط، وهذا ليس بمصحيح، فبذلك المتش الحميم لا يكون على مذهب نفسه مثلاً محس لا يكون المتش الحميم على المذهب الجميل أو الثمين

الآن عندما يكون الشاعر صديقاً زعم قدامة كذا ولا ينبغي بلعاني، بأي شيء سيهتم؟ بالشكل فقط، والطريق أمام الشخص مسدود لأن اللغة العربية لها نظام معقد وتب استمرارات معقدة، فعلى الاستمرارات الجديدة لا يتقبلها صديق، فليس هو لدى (أبو تمام) في (ماء اللام).

إذا قالوا للشاعر، عليك بالشكل - والصديق صديق - فصدروا يسمرون ويبتكون بالأفكار واللماني والألفاظ كشروع الاحتيال لكي يتفادوا من النقد الحديدي الذي وصمه لهم النقد.

ولا بد من الاشارة، أن الشعر ليس صديقاً، الشعر صديق في الشعور أو في الفكر يعبر عنه شوب يبدو صديق في التحصيل، التحصيل وسيلة للتعبير عن الصديق

عندما أقول (الربيع يصحبك)، هب صديق من أن يكون قد قلت (الربيع يهر أو يهر) وهذا يعود إلى القول

الشعر ينبغي أن يكون صادقاً، لكي يعبر عن فكر إنساني أو عن شعور إنساني، ولو عبر

يصحك)، هل يظنون هذا التكلام في حمال البيت المتأيق؟

هناك فرقٌ كبيرٌ بين أن أشرح وأوضح وأعيد التكلام إلى أصوله وبين أن أبتلع بالاستمارة على أصولي فتكسبون الاستمارة صريحة وأباحت تكذيبه. والتخيل يهتر على الصديق لأنه وسيلة، فالصديق هو المهر.

أبن رشيق يقول: (الكذب يُعَمِّنُ الضمير)

وأبن رشيق هو أغرب النقاد على الإطلاق في هذا الموضوع، فهو لم يكتب بأن يقبل الكذب وإنما قال: (بأنه يُعَمِّنُ الضمير ويُعَمِّنُ الخلق أيضاً)

فكيف يتعمد عن الفرق بين الضمير والنشر وكيف يريد أن يصح حدوداً للضمير وحدوداً للنشر حيث في البداية بدأ بالصفة بينهما، أيهما أفضل؟ فقال الضمير أفضل، لماذا؟

قال لأن الضمير يُعَمِّنُ الكذب، يعني يخصص أنه يجعل الكذب جميلاً لكي يظنون أنه من النشر، وليس ذلك في الأمن فقد بل في الخلق أهم.

ومن ثم يقول إن (الرسول صلى الله عليه وسلم) قبل عُذر (كعب بن أبي زهير) في قصيدته الشهيرة (البردة) عندما أتاه مستدراً تائباً مسكراً ما كان قائلاً في هجاء (الرسول صلى الله عليه وسلم)، فيرى نعم لماذا قيل (الرسول صلى الله عليه وسلم) عُذر كعب وتوبته؟ لأن الإسلام يجب عليه قبله، وليس لأن الإسلام يقبل الكذب في الضمير كصفا زعم (أبن رشيق) في أن (الرسول صلى الله عليه وسلم) يرى أن الضمير كعب لا قيمة له ولا يبالي به. ومن ثم فلم يحاسب (كعب بن زهير)، وهذا ليس بصحيح على الإطلاق.

فماذا أن يقبل (الرسول صلى الله عليه وسلم) كذب الشاعر في إنكاره فعله أو قولاً أبداً، لكنه قبله معلماً مُعْتَمِداً تائباً، فالإسلام لا يبالي بما تكلم من الأفراد قبل إسلامهم.

والأعرب من ذلك ربي (أبن رشيق) في قصيدته: (أفلك صعب أثم حسبي ذيب بلحوس في حديث الأفك هرع (أبن رشيق) أنه قد اعتذر له ذلك لأنه شاعر، ومعاد الله أن يُعْتَمَر له ذلك فجرد آتاه شاعر

فكيف (أبن رشيق) يقول لكل شاعر (اضرب واقتل ما شئت، لأنه سيُعَمَّر لك وضائك من أهل يدر)، وهذا ليس بصحيح، لأن الضمير لا يفر للإنسان دنوبه ولا عيوبه ولا تكذبه. لكن (أبن رشيق) فإن أن الضمير يقتر الكذب حتى لو كان خائباً وليس فتيباً وبعد الضدب الفني لمنا مضيق به لأنه صرب من اللهو في الكلام، لغيره يقبل الكذب في الخلق فمعاً الله أن يظن ذلك صحيحاً لأنه من يقبل ما كذب الضدب حديث لمجرد أنه شاعر وكذا الضمير يستفي الإنسان من إنسانيته؟

إذاً فقد كس موقف (أبن رشيق) خطأً صغيراً

عبد القاهر الجرجاني

(الصديق الباطن والخيال الظاهر)

عبد القاهر.. دائماً نقف عنده لأنه متكلمٌ شعريٌ أجاد علم الكلام والبلاغة، وعرف كيف يفصل بين الأمور وكيف يميز بيني وبينه ويخصه؟ والمشكلة عند المتكلمين مشكلة حماسة، لأنه تشكل بالقرن الضمير، هذا يقول إن الاستعارة مبوله وهي حيالٌ هيدي يعني أنك تقلد من نقول إن القرن الضمير فيه حيالٌ أو استعارةٌ ومجرر

الآن نقول إن الأمر سهل، لكنه لم يفكر كذلك قبل قرون حيث كانت معارث تحدث دامت بين هل الظاهر و هل التوحيش أو المتكلمين، حول المجاز في القرآن الضمير، فهل يطوي على مجازي أو لا يطوي على مجازي؟

فيتمردون. وهذا هو عبارة عن شرح مفصّل وعن توضيح. وأنه ليس حيداً. وهذا ما عسى منه (عبد القاهر) فهو يقول إن ضلّ الاستمرات الثمينة في الشعر تحذرك عن الحمية ولا يمتحن. بل قبل به. لكن قبل به. هذا فقد يعني مثلاً

ويهاض البزّي أصلياً حسناً

إن تأمّن من سواد القراب

وهذا يقول من يدافع عن الشئب والطائر البزّي محبوب وهو أبهى. والقراب مذكور وهو أسود. فالشاعر يدفع للتلفي فيقول

ويهاض البزّي أجمل من سواد القراب، هذا يهاض الشئب أجمل من سواد الشعر أي الشئب. هذا الذي في هذا البيت؟

يقول (عبد القاهر) هذا خداع، وهذا تحييل خداع - وكلّ التحييل خداع في الأصل - يعني الشاعر يستطیع بتحييل أن يحدّدك عن نفعه، و أن يحوّل لك الدليل حتّى، فيحوّل لك أن الشيوخه حصل من الشئب بزمعه أن الياض عند البزّي أفضل من السواد عند القراب. هذا خداع، وكلّ الاستدراات التمثيلية خداع كذلك

لكن إذا أهدب التأمّل في الأمر كما يقول (عبد القاهر)، فوجد أن هذا الياض - باب التمثيل - هو من أعظم الأبواب في التبيين عن الأفضل وبه التأثير في النفوس وبه جذبها، بأن تبدأ بالمحكمة المنهجية في البناء وأن تفرجها بشوب مجري. في يتكون الجدل للثوب فسد، يعني أن يكون المصدق في البناء وأن يكون الجدل في الظاهر. لنرى قول الشاعر

لا تتكري حنّ الكرم من الفنى

فالتسّيل حرباً للمكسب المالي

وهذا (لا تتكري حنّ الكرم من الفنى) يعني لا تتكري. يصبح لتكريم شمرا ولا يبقّى عنه حال. وكذلك (فالتسّيل حرباً

التدبير يأخذون بالظاهر يقولون ليس في القرن إلا الحقيقة وليس فيه مجزاً. هذا لأنهم يحذرون إن قلت (إن فيه مجزاً) نعلق في طبيع النحر. أو نسل. وعدم سئل (الأمام مالك) رضي الله عنه. عن الاستواء على العرش، فكيف يتكبر؟ فقال (الاستواء مملوك. والتكبر مجهول. والإيمان به واجب، والمآل عنه بدعة).

وبهذا قطع الطريق على ج. نويل لصغر تدبير يسألون لا بدّ من أن يحجبوا بنويل لا مدّنه. لأن بعض القبول لا يقتضي بدلول (أي الضيف مجهول فهي تريد أن تحت عن التكبر) وبالدليل بعض لمثل لا تتبل (أي الله فوق يديهم) نسي (أن هذا يد الله) وأهم تفهم أن اليد هي القدرة، أي أن قدرة الله فوق قدرتهم لأن اليد تستعمل في القدرة.

هذا لأشاعرة لا يتقبلون إلا بالتأويل، لأنهم ينزّلون الله سبحانه عن القول الظاهر. فلو قلنا بالظاهر لأنت - معذرة الله معذرة - معذرة حسديه ومديرة لسلات الإلهية، هذا لا بد من التأويل، ولا بد من القول بالبحر

ويروى أن أحد علماء القول بالظاهر وعن سرياً، سئل ماذا تقول في قوله تعالى (من ظفر في هذه عصى فهو في الآخرة عصى وسئل سبيلاً) - الأسر 72 - وبطلح ن. يستعمل في معنى جواباً. وكان مجزاً السؤال إهانة له، لأن الأعمى في الآية فيها الحقيقة وفيها الجواز، من كان أعمى مجزاً في هذه التدبير فيبقى أعمى في الآخرة. أم إذا كان الأعمى حقيقة سينتج عن في الآخرة. فهو سمع بمشكلة

ويجدر القول أن المحذر في القرن موجود حتماً، لأنه أصل الكلام، فبعد بدايات اللغة أصبح معظم الكلام مجاز

لكن أن سئل من كلمة (مجرز) إلى كلمة (حيال)، هذا لا يتقبل الكثيرون أن يقول إن في القرن بحيداً، و حيداً لا تمثيلاً و تشبيهاً.

للمصطفى العالي، لأن المتأمل يحذر عن المكس العالي

هناك خطر الأول هو صدق الياض أو العس، والخطر الثاني هو خيال الطاهر أو الشطط. هذا الخيال ليس للعب، وإنما تأكيد صدق المصخرة في الشطر الأول، بمعنى الكريم لا بد أن يبدو فقيراً أو إلى عدة فقيراً فذلك مريب، المتأمل يتدقق من الصفاء على الجبال، لا يقف عند الرب وإنما ينحدر إلى القاع.

فالترب هنا هي الكريم، لأنه بين التماس أعلامه كالترب بين المصنوع، والوهاد هي التماس لبعلاء والأغنياء والوضفاء، فالتمهل لا يقف عند الرب والكفر به بل يسل إلى التبع والأغنياء والبعلاء.

هذا هوس هذه المصخرة بهذه الصورة مضكاً، الكريم بين مجتمعه كالكربا بين المصنوع، فكما أن المال لا يبقى في يد الكريم لأنه يهبط عنه إلى المقراء والأغنياء، وكذلك ليس لا يثبت عند الرب فيهبس عنها إلى الشاع وهذا حصل (تشبيه وتبثيل وتحييل) و مصكاه) معنى مصورة و صدق بتبيل

عد صكر) عبد القاهر) حل لمشكلة، وصدائه قد يملأ بنفسه عن راسي بمصخرة لعبير عنها في صورة و ر قبل الحيد في الصورة لأنه شرح للمصخرة وليس لدائه، ولأنه يوضح له المصخرة

إد، حتى لو قلب إلى في الشرر تحييلاً فهو لتوضيح المصخرة وليس للعب و لآثرة الأعجاب، يعني الشاعر لا يريد أن يثير الإعجاب بل يريد أن يعبر عن فكره صعبه كيف يقول له في من لطيفي من يصيح الكريم فقيراً لد ؟ هـ يثبت بصورة من الواقع المرئي المحسوس، لأن العس لا يفهم إلا في صورة، والناس لا يفهمون إلا بالمرئيات أي العبر فهم

شرحت لهم بالقبيح سيقولون: أرب ووضوح لك ومثل تبا أي اقتب يمثال حملي، فقلة من الناس الذين يؤمنون بالنسب دون طلب للمحسوس، لأن هذا يحتاج إلى وهي في التقطير يملأ به المرء عن المحسوس. يصل إلى قول الشاعر

الذهب كره وكره أن يمارفني

أهبط بشي على البغضاء موقد
الذهب ضرره وضرر أن يمارفني طيماً هذا معنى بحد فالذهب ضرره لخصي ضرره أن يمارفني الشعر لا بد أن يظن صدق، ولا بد أن يظن صدق في إحدى العبرين فهل صدق الشاعر بقدره؟ م حسن صدق في العائين لكنه ظن بمر تعبيرا محيلاً؟

يعني أنا الذهب مكروه لي، لكن هل هو أفضل أم ما بعد الذهب، بالطبع الذهب بالنسبة إلى الموت هو المقبول، فذلك الشاعر صادق في العائين، لكنه خيل لنا الأمر وصدائه بطوي على تناقض. لكن قول الشاعر هذا أوضح

لا تركن إلى الفراء

فإن سكنت إلى الطاق

فالشمس عند غروبها

تصفر من حذر الفراق

بين الصادق في العس هذا؟ وابن الصديق في الخيال؟ وما السراد باليهي عس رأي (عبد القاهر)؟

أي لا تأس الفراق وإن سكنت في العناق، أي لا تأس انقلاب الأمور، ويوضح ذلك في البيت الثاني

يعني يقول أيها الإنسان كن حذراً دائماً وهلق ومنطقاً، فبين سكنت إلى العناق وأنت في أقصى حالات الود والصفاء ففج من الفراق، وهو تعبیر غريبه فكيف وهو في أعظم حالات

قال: جمال الريح من أولئك الذين حسدهم على محبوبته، حيث قال (تبتين لي أن الريح تماديتي وتحسدني عيناك، وكسل الوجود والطبيعة تحسدني عليك، لذا هذا الاعتقاد؟

لأنه لما هم بالقبلة هبت الريح فطفت وجه المحبوبة بالزبداء وحالت دون القبلة. والأي هل هبت الريح فكفي تحفي الوجه ولتحول دون القبلة؟

بالطبع لا، هذا يعني أن الشاعر يحسن بأن كسل شيء في الوجود برأيه، ولذلك خيل لنا المفكرة على هذا النحو، فالبيت الأول مفكرة أو معسر، والبيت الثاني صورة أو شكل، فنصوير المفكرة بصورة مخلوب، ونظور لمة الطبيعة معلقة بتشبيه طبيعي، يعني هبوب الريح على طبيعة لك الريح لا تهب لـ رغبة الشاعر هي تهب لأمر حر وهب به

يا صالها فمر المنام جمالا

البيدني للحزن ثوب سماوي

أخضرت قلبي فارسي بشرار

وقمت بقدرتك فانطقت في مألوف

يقول الشاعر لم يحسنه في البيت الأول أنت سلبت القمر حسنة يعني أخلفت حس القمر، لكنت عطيتني صواد الليل أي الحزن، فهو يغير من هراق محبوبته بك حزن الحزن وعطيتني السواد

البيت هم في وصف الحال الطفا في وجه النحوية وهو وصف عجيب غريب لأنه در دور بعيد جدا حيث يقول نحوية عطيتني الحزن هترق قلبي بـ، هترب شراره منه وقمت في حذل الذي هو كماله في النعومة، فململمت ضيق الشرارة فحلت الحزن الأسود

لكمهم كدوا يعجزون جدا بهذا لشعر على سمن نه حيث بعيد وعلى أساس ته لعب بالخيال لك في هت مفكرة وهي القلب بالخيال في شكل كعب بفعل (أبو تمام) أي بوضف مفكرة،

القلب يحاف المراق، فأجابه بصورة، حيث أوجد على خياله لمة طبيعة.

المة الطبيعة هي أن الشمس تصغر عند لعروب، لك في هل تميز لأني تصوق الدنيا؟ هل تميز الشمس لأني تحاف المراق؟ هذا هو خيال الشاعر، هو يزعم أن الشمس تحاف وتحشى من ممرقها للذنب فتصغر رعبا، لذلك يقول

إذا كلفت الشمس على عظمة فبرها تميزر خوف من المراق هبسي عليك رعب من المراق حتى ويرضت تدعي محبوبك

وهو يوع من الإطراف مع نوع من التمجيد، فالعادة أن الإنسان لا يفكر في الضد وهو في طرف الشمس، فهو لا يفكر في الفرج وهو يهكي أو العكس، فالشاعر هنا يقول له:

فكر في ذلك لأن الشمس تصغر رهبا من المراق، فهذا حتى لو كانت معلقا هبسي أن تحاف من المراق

فالبيت الأول مفكرة أو معنى أو صدق، أما البيت الذي هو حبس وشكل هب من صور مفكرة في شكل وهب يعني شي مع جعل للمفكر ولمشاعر دون حد بل يوضع في ثوب حيالي و تخيلي، لأن العبير بالصدق عن الصدق يصبح خطبه وشر هب عن عت من المعسر بالشعر فأن أصعب إلى الضلال مئة، لأن الضلال المألوف الصادي لا يهر الشاعر فين أصعب إليه الجمال كان له تأثير في للشعر والامثلة عند (عبد الشاعر) بكثرة، يقول الشاعر

الريح تحسدني علي لدا ولم أجعل في الهدا لما هممت بقيد وثت على الوجه الردا

يقولون إن الخيال كان متحر في فعله وفي ابتاع الناس فالشاعر هنا يرمع أنه كسر بهم يقيله هبت الريح وعطت وجه محبوبه بالزبداء فتصاير لأن هذه الريح منه من القبلة، هذا

قطع عنه، ومن المعروف أن ثمرات التآني حريصة، وأنه لا يملك ثمراته بسهولة، فهو يحسن إلى ألعاب الذي قطع عنه.

والإنسان ينبغي أن يحسن إلى للصبر الإلهي الذي قطع عنه أيضاً فليس على التآني، يعني لا ينبغي أن يكون التآني أشد عاطفة من الإنسان، أو أن يكون قصيب الكرم أشد عاطفة من الإنسان.

وهنا (تذكير بالصبر)، فلو أعطيت هذا البيت (الطاهر) سيقولون لك هذا كذب، هذا الشعر ليس حقيقياً أبداً، هذا تحييل للعصر لكي يفهم، لأنه من الصعب أن نتحدث عن الحب الإلهي وعن امرئ أو بن يد يد المور (صورة الكرم، أو صورة التآني) أو أي صورة عبر عهد الشعر.

إذاً، أن أعبر عن الحب بصورة كما قال (عبد الله) هو خير من بعض ر فعله لكي يكون صادق، ولو بدأ شكل الشعر كذاب في الظاهر.

والصدق هو الأصل وهو الذي ينبغي أن يطلب في الشعر، وليس الكذب، لأن العيال وسيلة للتعبير أو التعبير وليس غاية.

المراجع والمصادر

- تاريخ الأدب العربي - حنا الصوري.
- ألفا، شهجي عبد العرب - محمد صادق القاهرة 1948
- تاريخ النقد الأدبي عبد العرب - طه أحمد إبراهيم القاهرة 1937
- نقد الشعر في الأدب العربي - سبهي عازار بيروت 1939
- صهي الإسلام أحمد أمين.
- النقد القديم الدكتور عصام قسيبي جامعة حلب

فهو أرقى أنواع الخيال، كعب يقول (الشبلي) الذي استشهد به عبد القاهر

قصيب الكرم تعلمه خير من

ولا تبكي وقد قطع القصيب

(الشبلي) هو تلميذ (الجنيد) ومن تلاميذ (الحلاج) أيضاً وقد وصف متأكلاً وهو يرى مصرعه، وهو من المراقبي العجايز. وهنا يقول الشاعر في البيت أنبذكر صدم قطع عود أو قصيب الشجرة في الكرم فإنه يبكي لمراقبه الأصل، هنا أي الإنسان أن يكون القصيب أو الحماة أقرب منك إلى العاطفة؟

يعني هل يفضل أن يكون قصيب الكرم أعظم عاطفة منك لأنك إذا قطع قصيب الكرم وأبداً يبكي لمراقبه الشجرة، فهذه القدرات التي تنجم عن قطع العن من وهي قطرات رشح الشجرة، انظر من الشاعر أن هذه القطرات ليست قطرات الرشح وإنما هي دموع العن لمراقبه منشأة الذي هو الشجرة.

وأنت أيها الإنسان تعلمك القصيب الذي هو الله سبحانه وتعالى ويعاصيك ويهدك عنه، فلا تبكي ولا تبالي ولا تهتم، مع أنك تعلم عن أصلك ومصدرك ومشكلتك، وهذا البيت يحتاج أحياناً إلى مجلد شرحه، لكن الشعر أو جزء في صورة، وهنا عظيمة الشعر أي أن يفكر لك الشاعر، ويظهر سابقاً أن تعريف الشعر هو (التعبير أو التعبير بالصورة)

الشاعر هنا يفكر بصورة - يعني يعرف لك مشأ الإنسان أو مسورة مشأه وكمه يترس هو مشأه في صورة صغيرة هي قصيب الكرم، والجدير بالذكر أن الشاعر (حلال الدين الرؤمي) كتابه أفاد من هذه الفكرة فأول قصيدة في ديوانه (الشوقي) الشهير - الذي هو خمسون ألف بيت - وهي: (السمع إلى الشقي طيف يبكي من ألم المراق). فيقول الرؤمي: إن معذب التآني هي بكاء حبيب إلى ألعاب الذي

تتازع الذات الساردة وتزوعها إلى التدرج من منظور التحليل النفسي للأدب عزاء اللطيفة الورقية أنموذجاً

□ د. فورية روبايري

يسمى خالد حميني(*) نص روايته "عذاء الطائفة الورقية(1)" على تخوم السيرة الذاتية والتخييل الروائي: ليؤرخ تحولات الوعي عند هذه الذات الفاعلة والمفعلة بما يحدث معها، وما يدور حولها، وعند الشخصيات الأخرى التي تسير أحداث النص وتطوره، وتضايكه، باستباحها على المستقبل، مثلما كانت، في الوقت نفسه، مفتحة على حاضرها وماضيها. كما يتقمص الكاتب دور الذات الساردة، التي هي في آن واحد، الذات المحورية، التي تهيم رؤيتها الذاتية الداخلية على كل شيء، فتعري نفسها، وتنفذها، وتنقد محيطها، وهي تنظر إلى عجزها حيال كثير من الأحداث والأمور المهمة، وإلى محاولاتها في تخطي صممها تجاه موضوعاتها التي تشكل الواقع الذي تعيش فيه اجتماعياً وثقافياً وفكرياً، في محاولة منها لبناء شبكة من العلاقات التي تصل بين الماضي: استرجاعاً وتذكراً، والحاضر: معاشة ومعاينة، والمستقبل: تطلعاً إلى تحرير الذات من القيود والعوائق التي تثقل كاهلها، وتمسها من الانطلاق إلى حيث تريد.

الذهبية في صلب فرقة مستكبر، حيث يسير أدات المصدرة مع أمير حبيب إلى حبيب فتتوحد رؤاهم، ويهيم صميم المستكبر على السرد، يعيد الترتيب الطبيعي لأحداث الرواية، وتعود تشبيه الامتداد في حاضره صممة من رحيم حبيب، صديق العذبة تسيطر على المصدرة هنكهم

يسير رمس التمرد من التهميد حيث لمستقر السيرة الشخصية الرئيسية مع والده الملقب بطوقد ع في الولايات المتحدة وضوءه التي بعد ان هجرا أفغانستان، وطنها الأول، يسير حروبها الداخلية المستمرة ومن صممة بحيرة سبركلر، في الجانب الشرقي من حدوشه البوابه

بعضها مع بعض من جهة ومع لثن من جهة أخرى، وما يتعلمه من زيماء زماني، وتبني أو لا شعوري، حتى إذا ما عمدت إلى إعادة التركيب. بعد إضاءة سلع تلك الصورة وعرضها، استلهم تقديم مشهد «كثير وموج وهرور» لتلك الدات؛ إذ إن الروائي. ويشكل عام، يركز انتباهه على لا شعوره نفسه بالذات، ويصيح السمع لكل قواه المصممة، ويعطها التعبير العمي بدلاً من أن يعطيها بالذات الواعي. فهو يدلم من داخل نفسه ما تعلمه من الآخرين. ما القوانين التي تحكم حياة اللاشعور. لكنه لا يحتاج بتاتا إلى إقراضه بوصف، فيمثل قوة احتمال دكانه تأتي هذه القوانين متدججة في إبداعاته (3)

لذلك كمن لابد من قراءة التخييل الروائي بمسطور نفسي؛ ليتمتع السمعون بهذا آخر، ويلاحظ الكتابة في تكوينها وفي اشتغالها (4) ولا سيما أنها في صدد بناء هوية للذات المردية تطلق من العن، وتعود إليه، وتضيء أعماقه وتظهره من خلاله

بناء هوية الذات الساردة

فترس رميتس فاسلتر تحكمت في تكوين هوية الذات المردية والعلمي و يتقون الأسس في هذا التكوين لعمرة الأولى هرة الطفولة، أي الفترة الرمزية التي أسست الهوية في سكنها الأول الأملي في البلد الأم أفغانستان. في تكوين على وجه التحديد صفة أسمت، هذه الفترة الرمزية، الدور الرئيس في تكوين الشخصية التي صورها فرويد، وتشتتها، والتي تشتمل على الذات البدني، والذات، والذات العلي، و التجنس والتحرر بينه بمسكن المرد من التفاعل الرمي، والتكيف مع محيطه (5)، وحدوث العكس يخصص درجة التكيف والاسمجد، والأمر المؤكد عند فرويد أن الذات البدنية هي نوع أولي من الطاقة التسمية، وهي موزنة المعرف، وأنها، إضافة إلى ذلك، تشكل

خلفية الزمن الروائي التي وصلت إلى نهايتها، وتعود الدات الماردة إلى مملوحتها، مقولة الثانية عشر، تسترجع حداثه المؤثرة التي حصرت في «حديث العمر وكثيرات كدت نظر» به قد ذهنت إلى الأبد لكبه ما لبثت ر عذب هبة إلى السطح بمجرد معايرة هاتيه

«... واقف في للطبخ وجهز الاستقبال على أني، علمت أن رحيم خان لم يكن وحده على الخمد... بل كمن معه شكل ماضي من الذنوب غير المكتمر عنها»... «وأتى صيغة الفعل الدالة على الزمن الماضي لتكون المؤشر... حدث هذا من زمن طويل، عائدًا بداعرتي إلى ذلك اليوم مفيرة هاتية حملت معها ربح التمييز العاصف في حياة أمير، الذي يفتح، مكروم، أبواب الماضي على مصراعها للدخول إلى العمق، عمق الذات المؤرقة، والمحنة بالدوب غير المكتمر هبة، لبدأ مصراع مع الذات وتازها يخلق القلق والتوتر اللذين يتحولان إلى خوف وعزلة فتجسب الجميع، وتكتفي بمسكن ابن خادم الممر، مديقا فرضته الظروف، وأخا أكرهته ظروف نفسها على أخوته في وقت لاحق لكبه أخوة، وكما أكرهته على فتح أبواب الماضي، ستدفعه بقوة إلى فتح أبواب المستقبل، لتسجعه فرصة الخلاص والسرع إلى الانتاق من تناهات الباطن، يكفل ما يحمله من قلق وتوتر وخوف وعزلة، نوعا نحو تحرير الذات لتبدي إليها توارياتها، وتعلمها مما يهين تقدمها على المستويات جميعها، ولا سيما المستوى العاصفي الذي عانت من حرمانه إلى وقت طويل.

لهم أوصح لطبيعة الصورة التي انطبعت عليها الذات الماردة من خلال سمها الروائي. لدي يبقى كتابه مرمرة يبعي هك سمها (2) لا بد من العودة إلى هذا النص وتمكيك وحداته الجرنبي إلى عاصف البصيلة، ثم البعث عن شبكة العلاقات الرابطة لأحرائها وشعبيتها

تعارف الذات الساردة وتجادلتها مع الأب

اصطفه إلى القوة العنصرية الكبيرة الموحدة بين الأب وابنه أمير، فكانت هناك قوة أخرى تتجلى في اختلاف منابع الطرفين ومثليته النظر إلى الأمور وإلى مواجهة الحياة، فهي حين كان الأب يمتلك القوة والشجاعة في مواجهة الأمور الصعبة حتى ولو كانت مواجهة جسمية ربما كلفته حياته، كان أمير يشير بهجر واضح في شخصيته أمام المواقف التي تتطلب شجاعة وجرماً ولجوء الكنايب إلى الحوار بين الأب وابنه فكانت دلالة واضحة

(- أريد أن أتكلم معك رجل إلى رجل، هل تستطيع القيام بذلك مرة واحدة؟
- نعم بابا جان، تعلمت وأنا أسمع بالهشدة)

ثم تعود الذات الساردة إلى حديث المص، المونولوج؛ فكانت لحظة جبهة، إذ أن النادر أن تتحدث أنا وبابا، وهو يعني في حمله، أكون قريبا في أمت هذه الفرصة

إن أخطر ما يمتلكه شعور إنسان، ولاسيما الطفل، أنه غير محبوب من أقرب الناس إليه أي في الحقيقة، فكانت دائما أشعر أن بابا يكرهني قليلا .. لم لا لقد قتلت زوجته المحبوبة ميرته الجميلة ثم هرب؟

فقد هرب كثيرا من يسرق الصبح إلى أبيه وصديقه رجب خان وهما يتحدثان عنه فكان يسمع أبيه يقرر بينه وبين نفسه قاتلاً لصديقه

- أقول لك، لم أكن هكذا أبداً

"... أقمضت عيني، وضغطت أنفي أكثر على الباب، أريد أن أستمع ولا أريد

فكانت الذات الساردة كثيراً ما تقطع صوته لتلجأ إلى الحوار، في محاولة لإعادة بناء التوازن وشدة إلى الحدث أو إلى الحيز، ولاسيما أنه يلزم بين الأب وصديقه عنها

الطاقة الصلبة الحسية، و بهد الحسية الذاتية لأولى للإنسان ذلك أن العالم الداخلي يتكون عند الشخصية قبل امتلاكها تجارب العالم الخارجي، لذلك فهي تمثل القاعدة التي تبني عليها تلك الشخصية (6)

يعود إلى النص الحداثي مستطلي ما نقلته لدات الساردة عن نشأتها وعن نموها، فنظر الحزى والثغرة الساترين عن مقولة حُرمت من أمومتها لحظة تفتح عينيها للحياة فهي اللحظة التي ولدت فيها روح أمير، فطلمت، ولأبد، روح الأم، مازقة أولى خلفت في نفس الطفل ذرا فكان يترجمها، من وجهة نظره المملوكة المروسة، بمواقف أبيه السلبية والباردة المواقف، فلما أنه أن ولادته تمسبت في موت أميرة أبيه الجميلة، وقد فقد أمير بصوت أمه مصدرا أساسا من مصادر حياته العنصرية الأولية المعبدة لذاته الدنيا، ولتوارثه العاطفي المطلوب في هذه السن، فكيف أنه فقد ببساطة عواطف أبيه وجمودها، مصدرا ثانياً ووحيداً من مصادر لعنفة والحسن الذين تحتهم تلك الدانة. ولقد أكد علم النفس دائماً أن عواطف الأبرار توفر للطفل "الدة" اللازمة لتطويعه من التوتر والقلق المؤثرين سلباً في نمو شخصيته على الشكل السوي (7)، وقد كان التوتر والقلق مرادفين للخوف الذي كان يصاب الطفل أمير ويذهب إلى الأنازال في غرفته رمزاً مبدعاً، وإن من بحث عن صديق مصاب يواجه به هذا الخوف، وينصدى للأنازال، لم يكتف يلقى إصاصة سوى حسن، ابن حرم لمرن علي لقد هرب من الظروف مما دفعه كهم سمرسون هيم بعد حوته التي لم نكسر في بر أحد

هكذا صيبت شخصية الذات الساردة بصدد عميق وحدت قصصه في ردود هائله للإمكانيات وحيث السبعة بعد أحداث مؤثرة حطرت تعرض لب الأب أولاً، ثم حسن ثانياً

4- برعة اللوم نتيجة عوامل متعددة - عثرت بهي الدفات - السرد في حين حنول رحيم حين ردت كثر رحيم حين محطت بشأن برعة اللوم هذه

وتتجلى هذه السمات مجتمعة في المقارنة الحاصلة في ردود أفعال كل من الأب وأبيه تجاه حادثة اختيار الحبلود الأفعنية المروعة بالجود الروس - إذ كانا مع جملة من الألفان البارزين إلى بانكسكال - وكان أن تعرض الصابط الروسي للمرأة التي كانت مع زوجها وأنها من مجموعة الرقيب - ذات قصصه بعض الوقت معها في مؤجرة البيرة

بدأت السرد - اتقدم له الدفات السرد - مشهداً وسبب متفهملاً يحسب سجد موقف وجود الركب: الألفان - دمر السائق الذي كان يقوم بدور التزجيم - خوف المرأة وتعلقها بزوجها لم يحكه الملعل - في هذا الموقف الذي يحسب عليه الخوف والدمعة في أن - يبرز موقف الأب الشجاع والمتروك دون خوف ولا وجل

(- - -) لويد أن أسأل هذا الرجل شيئاً، إنك أنت خجلة؟

- يقول إنك في حالة حرب - ليس هناك من يخجل في الحروب.

- ... قال له أن يمدحني مني مقفلاً ... لأنني إن لم أستقم سأمرقه إرباً نفس الله أبداً .. (من 121)

تعلق الدفات الحارودة حوازمها ليتحول إلى مونولوج يصطحب أساورها، وتجر داتها الدفات لتعطل عمل الدفات والدفات العليا معاً، إذ مستنكر موقف الأب الشهم في رد فعل يحمل السهرية المبطنة بالمصمب ... أيجيب عليك أن تكون بطلاً دائماً؟ فظفرت وهلبي ببصم بصم

(- - -) بعض الأحاسيس أنظر من الدفعة وأراه يلعب في الشارع مع أولاد الحي، أرى كيف يدقونه كيف يبلعنهم، يأخذون ألقابه، يلصقونهم - يدقونهم هناك وهو لا يدافع عن نفسه بدأ هو غنث - يحمص رمة و

- إذ - هو ليس عيب - رحيم حين - ليس عد من القصد - هناك شيء من ينقص هذا لحيبي مع برعة اللوم

- ألدفع عن النفس ليس له علاقة باللوم. هل تعلم ماذا يحصل عندما يمانته أولاد الحي؟ يتدخل حسان ويتألمهم جميعاً ... وعندما يعودني إلى السرر أقول له - كيف أصيب حسان بذلك الجرح على وجهه؟ يقول لي لقد سقط

- ككل ما عليك فعله هو تركه ليحد صديقته، قال رحيم حين!

- وأين ينهي هذا الطريق؟ لعل لا يدافع عن نفسه، يسمح رجلاً لا يدافع عن أي شيء؟

- لو لم أر بعيني الطبيب يخرجني من بطني روجيتي، لما استسلمت للتصديق أنه لبيبي! (من 33- 34)

لقد تدخلت عوامل متعددة في عملية بناء العالم النفسي لبيئة الذات السرد استندت من التخيل الروائي، فكما استندت من المحيط الواقعي في علاقة جدلية أنتجت سمات مميزة لهذه الدفات تتحدد بـ

- 1- التوتر والقلق، نتيجة الحرمان العائلي وعدم الشعور بالأمان؛
- 2- الخوف، نتيجة التوتر والقلق المستمرين؛
- 3- التمرد والنجس، نتيجة الخوف من الآخر، وقد تجلّى في ردود الأفعال السلبية والإرادة المستوية

مدى صغفه واستعداداته وجبهه أمام حدث مماثل،
حكيم إذا سكن هذا المل من خبيثة والدة

تفاز الذات الساردة ونوازاتها مع الصديق حسن

بين أمير وحسن ضيق عمري لا يتجاوز السنة
لصالح الأول. لكنه ضارقي اجتماعي كصغير يهود
إلى أمرين يبغي النظر إليهم بهدنة، لأنهم نتيجة
لأمر واقع

الأول الضارق الطيبي بين الأمرين: أمير
ونسوته الأرستقراطية المنشأ. من جهة الأم:
الاستاذة الجامعية ذات المنبت النبيل الذي ينتمي
إلى الأسرة المالكة الأفغانية. والأب: الذي ينتمي
إلى أسرة تاجرة معائلة في الأهمية والعس ونموذج
الاجتماعي:

ثاني: الضارق الطائفي الذي يمرر المجتمع
الأفغاني إلى طبقات متنافسة حسب حكم
ومحكوم. ضالكم ومظلوم، مسيطر ومسيطر
عليه. ومن ثم خدام ومخدوم. إذ تحتل مكانة
اليشتون العليا الأولى. وطائفة الهزارا التي
ينتمي اليه حسن غدياب، طبقة متأخرة إلى حد
بعيد

حسن ابن حدم السرل وهذا خضاف
توصيف مثقفة الاجتماعيه الهزارا لمتشقق
النص. وترك الدات الساردة تصف هذه العلاقات
ومعرفه ... حسن وأبا ومهما من المصدر نفسه،
ومشهدا خطوات الأولى على المرح نفسه، وتحت
المتعب نفسه تعلق بمثلتها الأولى كلمتي
الأولى فكانت بابا، كلمة حسن الأولى فكانت
أمير، اسمي. وحتى شروط التشنج الأولى لكل
من الصديقين ككتاب متشابهة جداً أمير يقيم
الأم. بعد موتها في أثناء ولادته، وحسن مشأ من
دور م لأه بركه ضاع. ومحرب العنة لقد
رفضت أن تحسن حسن. وبعد خمسة أيام فكانت
قد رحلت فكانت المرضعة، وهي من الهزارا،

ألا تستطيع أن تتطحن جانباً مرة؟ تضمي
أعرف أنه لا يستطيع. لم يكن هذا من طبيعته.
لشخصه كنت صبيته صبيته كنت مستند
جيم (ص122)

هذا يحقق النص أعلى درجة من الجمالية
التي تعتمد الحركة والتقل المربيع بين تشبهات
الحككي من سرر إلى موبولوج إلى حوار.
مقطعا، ذلك كله، برفقات وصفية تحقق
وظائفها الجمالية. بل كثيراً ما يرى تقل السارد
بين الصمائر المتنوعة، ثم يتابع تطور الحدث مثبوا
لشوق والهمة إلى ما متووز إليه الأحداث. بعد
رد فعل الأب الذي يرفض من وتيرة التشويق
والانفعال معاً

... قل له إني سألتك ألف رسالة قبل
أن أترك هذه اللياقة هذه تحدث. (ص122)

تسترجع الذات المبلدة حديثاً وضمت فيه،
وجها توجه، مع مجموعة من الرضا في معركة
بهموم وبين حسن، وكان أن لانت بالمرار خوفاً
ورعب، مع شعور صاروخ بالهجن: كانت أنسامل
أبدا إلى كنت ابن بابا ...؟ (ص122)

أمام مشهد مثل هذا المشهد كمن لا بد أن
تتسامل كل يحكم لمفوض الشهاب، وشدة
تسرفه في رد الفعل وشدة الإحساس بدانقوة
والثأر للظفرمة المبروحة أن يتف من دون حراك
أمام هذا المشهد؟ وهل يحكم خواصقات بتمير
بها ابن الثامنة عشرة قبل غيره من الناس
الأسوياء، ألا تكون مسيدة للوقوف في أزمة
مشابهة وحدث مشابه لدات سلمية البهاء. (إلا إذا)
كانت مصابة بصدع نفسي عميق ترسخ في ذاتها
لدي غباق عمل الدب. والذباب الملبص صاحبة
التصميم والأخلاق، وأغلق عمل الصمير في حالات
مشابهة؟

العريب في أمر أمير أنه لم يعتمد سلامة
أناه بالهروب فقط، بل بالامتداد من أن يأتي
فعل الشهمة من آخر دي طبيعة مذبذبة تظهر

للأشياء معاً لكنَّ حُمن أحياناً برعاية بيته وعاملته التي لم يكن لها حدود، إضافة إلى رعاية رب الأسرة طوفاً معاً ومحبته، في حين كان أمير نمسه يماضي في برودة عوامله أبيه وبناته.

من خلال تشبه الاسترجاع، تعود الدفات المسددة إلى الماضي لتؤلف مسرده بمشاهد وصفية، ترسم صورة خارجية لحسن الذي يمتلك وجهاً فكوجية الدمية الصنعية .. أنفه مسطح .. عيها الصقيقتان .. ذهبيتان، خمرلوان وحتى باقوتيتان ... والشفة المثقوبة التي استطاع والد أمير أن يهدف إلى طبعها بعمل جراح خاص فكان قد استخدمه خصيصاً لإجراء هذا العمل الجراحي. ثم يرسم صورة أخرى تتجاوز الشغل إلى المصمون لتتروك إلى حسن الأمسي، الذي يمتلك موهبة عظيمة للحنن وتدفق لما يُقر له

كان حسن أفضل منسجع .. يتدمج ثعاب مع الحسكية، وتظهر وجهه مع ثعالات القصة وفصلاً عن ذلك كان يتنأى لأمر بأنه سيصبح كتاباً عظيماً مستقراً الناس كتاباته. وكان المارد، وفي حركته استثنائي واستشراف، يفصح عن مستقبله الكتابي وعلى ما سيصبح عليه من مبرة روائية فيما بعد.

كانت السنداهمة كتاب حسن المفضل الذي يحب أن يسمع قصصه، وشخصية العطل سحراب، الذي قتل على يد والده رغم الذي لم يكن يدري ببوته. فكتب لمصلحة لديه لكن ما ظهر يظهر به حسن به فتن مسجح متلاع قاتل يستخدمه في مدارق الصنعة والأمسيه في الدفوع، دائماً عن أمير لكن .. هل كان ذلك كله سبباً مساعد، ليهتل حسن مبرة الصديق المحبوب وتضرب فصلاً من 'ميرة' من بكتفهم لدف المسرده عن هذه صداقة لم يكن من هذا القبيل إذ إنه صداقة مفرضة بحكم الظروف التي يعيشها الاثنين دور ٧ يتكون لهما

سمن مشترك في الطبقة الاجتماعية، والشهية الدرسية أو حتى البيتية، على سبيل المثال، أو في العينية الشخصية لتكمل مهمهم، إذ لم يتوهر شيء من هذا القبيل أو غيره مما يوجب صداقة 'عشر عمم' وحيدة من تلك التي جعلتهم وبحكم الظروف، يعيش تحت سقف واحد، لكن ككل من جهة فكانت الدفات المسددة لتصرح علانية بذلك فتشير إليه .. لكن، ولا بأي قصة من قصصه، كان باباً يشير إلى علي بصفته صديقاً له، والشبه العريب أني لم أفكر بحسن بصفته صديقاً لي أيضاً، لهن بلطفى المعروف على كحل.

ما تشير إليه بعض دلالات وحدات النص الجزئية التي تسجل هذه العلاقة، هو ذلك التردد الذي يشعر به أمير تجاه صداقة حسن، ولأصم حين يهز 'صفت مشهوراً' إلى ذلك .. 'كيف يمكنك أن تشفعه صديقك؟ يجيبه أمير، ولكن حديث النعم للنعم فكنت أقول، ولكن ليس صديقاً هو خدامي، هل اعتبره فعلاً كذلك؟ بالطبع لا. لقد عاملت حسن بشكل جيد، بعفوة صديق، وأفضل من ذلك أضرب إلى أخ، ولكن إذا كان هذا صديق، إذا لماد عديم يأتي أصدقه باباً بصحبة أولانم لا أشارك حسن في العافية لماذا ألب مع حسن فتعلم عنده لا يوجد أحد آخر؟ (ص ٦٥) في الوجهة المقبلة، كان حسن شديد الحب للأمير، وبهذه مثله الأعلى في كحل شيء، كان صداقة في حبه، وتقبلاً لدرجة إليه، دائماً تشعر أنك مصافق أمامه (ص 66)

- كيف أعرف في كنت تكذب علي، حسن؟
- مسجكل التراب قبل أن أقوم بهذا (ص 62)

هذه هي صورة حسن المستقرة والثابتة في صداقتها وحبها، مقابل صورة أمير التي يتراجع

لا يستعمله فيما بعد من أمر الأخوة مع حسن من علاقة غير شرعية لأبيته حتى الحلم الذي حلم به أمير الذي كان اسرجاً، لأحداث بعينه، وقعت وأربطت مباشرة بحسن. وتضمن هو سيب رئيس في حدوده وحده شريف حد ثل لصور متتالية ككعب هو الصلح المصامت، يقتل ويكرر صورا وأقوالاً قهلت، يريد أن يسترجعها، مع تكثيف وتركيز لبعض الصور، أو إضافات لصور فزعية أخرى تخدم الصورة الأساس، حادثة الطائفة الرقهاء، وذهب حسن لاكتشافها، وإحصاءها ككرمي لمهني أمير، نصف صاحب الأفكار البترية يمتدح ماريته ويتفقون الفرسة مؤاتية للاقتصاد من البزازي القدر، شذا ما أشرب إلى الاعتقاد الذي نصب إليه الفلاسفة للمسلمين من أن الأحلام تبقى أثرًا من الدار المخيلة، ونتيجة من نتائجها (8)، أو أنها صورة ناتجة عن المعيلة التي تعظم قوتها في أشبه السوم على أثر تلصصها من أعمال البقطة، ولا سيما أن الحواس تحدث فيها آثارا تبقى بعد زوال الأشياء المحسوسة (10) فتكثيف تفسر الإضافات على مشهد الحلم، مثل حادثة الاعتداء الجنسي الذي مارسته أصف على حسن، ونقلته مفيدة أمير بوصف مشا وقديق وحفاته لمخلط كصبرا حقيقته حسن وهو مثبت من قبل وآني وكمال. ونظراته التي تشبه نظرات نعمة مستسلمة، ثم نظرات أمير التي تراقب من بعد ما يحدث ويحياد غريب ينتهي إلى الهرب، هرب الجبس من اعتداء يتزصده أو آذي ميثاق به

يتقل المضمون في التحليل النفسي المرويدي عن استلهم قولاً معادلاً أن الحلم هو الطريق الملوحي للزدي إلى اللاوعي. وتفسير الحلم يتضمن القدرة على اختراق الأشعة التي تستر الرغبة في الحلم محاولة التوصل إلى الأفكار الحقيقية للحلم، أي لمحتواه العكاس، وذلك من

الحسوف والقلق اللذان لا يفرضان الاستقرار. والحب الذي لا يعرف الميربة بل ليس لديه في موقفه سوى الجبن في أحلك المواقف التي يحومها، حسن ككرمي لمهني أمير يشجدة وصمت وعبرية تتجاوز التمس

لقد خذل أمير صديقه أكثر من مرة، وفي أكثر من موقف لتكثيف موقفين متوقفين عندهما لأنهما الأكثر دلالة

1- حادثة الطائفة الرقهاء، حين لحق بها حسن لإحصاءها ككرمي لمهني أمير، وتعرض له أصف ورهلاء بالصرب والأذى كمن أمير يراقب الموقف عن بعد، وككن رذ فعله أن هرب عائداً إلى البيت، تاركاً حسن بين يرائي الثلاثة دور أي وازع من ضمير

2- حادثة اتهام حسن بسرقة هدايا أمير، الذي تدبر هو نفسه السبازيو الكامل لومع السرقات تحت وسادة الجسم عليه، حادثة تسببت في عزم علي وحسن على ترك منزل الأسرة إلى وجهة أخرى، بعد أن عرف بضماب اتحادث تكس دور ككثيف سر ذلك، وغاية أمير أن يخلو له وجه أبيه

توقف الذات الساردة في سردها المتنامي، لتصبح المجال أمام انعطافات تشغل بموصا بوعية داخل النفس الروائي للسن وعونتها به ككرمي، حلم، ككرمي، نتقودنا إلى لاوعي، الذات الساردة، أو إلى اللاشعور الذي يصلح لأن يكون رحما لتشكل التحفيلات التي تشبع الذات فيه، رهبتها على مستوى التخيل بعادة تقديمه إلى نفسه، (8)

فهم معنى أن تستمد الذات الصاردة أحداث الأساس البعيد، عندما وضعت هي وحسن من سدر مستقيمة البارورة؟ وما معنى أن تتذكر الآن، وفي هذا الظرف قول القائل هناك رابطه أخوة بين الناس الذين يوصعون من الصمد نفسه؟ هل تريد الذات الساردة أن تحقق استيفاء روايت

رغبة الحلم في أن تتكلم، وفعل الضلال هو الذي قلم مقدم الرغبة بعد فوات الأوان (12) وحين أتيت لهذه الرغبة الضلال، من خلال الدخلى أو الحلم تتطور بذلك قد أنهت مصيرها وأحررت شخصاً واحداً من الإشباع (13) لقد صهرت عن نفسها - وفلهرت إلى الوجود مصرعة من عصرها لا تنتظر أحداً لكي يرد الجواب أو يرميها (14) هل كان ذلك نوعاً من اللداعي أو الإغواء من أجل التمتع أو إخراج الحكواتي طلب للراحة فقط ؟

تتارخ الذات المزدوجة مع الآخر في المحيط الاجتماعي

الملاحظ في طبيعة الشخصيات المحيطة بأمير أنها تعاني من القلق والتوتر سواء مع ذواتها أم مع محيطها فهي تعيش ضمن بيئة اجتماعية معقدة، تتجلى في التناقضات الطبقية والدينية بشكل واضح ومزلق وقد انعكس ذلك على حياتها، وهافت من مصراعاتها، وأخرجه مجرى أحداث القصة بشخص رئيسي وضمن مؤامرات سيكولوجية، وأخرى شكلية خارجية، وثالث اجتماعية تتأبش هذه الشخصيات ضمن محيط اختلاف أو اتلاف، وضمن شبكة من العلاقات التي يعزها الوصف بصمته وسيلة له ومثاقم الدالة، ولها تقنيات الروائية التي تعمل على بلورة الشخصية وتخصيصها أمام القارئ من خلال رسم التفاضل الصغيرة (15)، إضافة إلى أن تطويع حوصلة الزمزم للسردية بالوصف يمنع الراوي فرصة للتأمل، والقيام بدور تفسيري أو ليحائي من خلال علاقة تلك الأوصاف بالشخصية، وعلاقة هذه الشخصية بالزمزم والمضطر.

هكذا ما وجدت الداب المزدوجة صنف، وهو الشخصية الزمزمة التي عشت في محيط أمير، ويمتد لتتفرع دائم معه، مستند من الصمات ما يطبق بهويته الشخصية صنف ذو العيبر الرقائين، ولداً لأم المثانية وأب أفعاني وعظم

جلال إزالة الأفضة عن محتوى الحلم الظاهر (11)

هنا نحن الحلم هو الطريق الذي يتود إلى اللاوعي - وإذا كانت الحياة الحلمية تقوم على الاتصال بين اللاوعي وما قبل الوعي - فإن الحياة النومية على المعك من ذلك تقوم في حفظها على الاتصال بين ما قبل الوعي والوعي نفسه وقد صرحت الذات المزدوجة في لاوعيها - أي في حلمها - بأن ذلك الهروب لم يكن فقط جيد من خوف لاحق، وإنما هو ثمرة نفس عليه أن يدفعه، ليعمل له وجه أبيه بإفهام حسن من الطريق

... وبما كان حسن هو الضم الذي علي دفعه، الحروف الذي علي دفعه لاكتسب بابا والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هل كان هذا هدلاً (ص 87)

على الرغم من صعوبة الموقف فإن أمير سرعان ما يمس منظر حسن المشدي عليه والنهاية وهو يحمل إليه الطائرة الزرقاء، ويذهب إلى بيته ويضرب نسيب لم يفسد، مشيت إلى دراعيه الملبس بالشمع، وذهبت شمعي في دفعه صرد، وبصفت، ضمني بابا بشدة إليه ... بين دراعيه سميت ما حصل، وكفى هذا جميلاً

قد نجد في تصرف أمير نوع من ردود الأفعال لأحلاق محكية فليمة امتت بعيداً كهادية تبرز الوسيلة بصفتها وسيلة في الدفاع عن النفس، تنوعه القوى الدافعة للذات الدنيا، التي تجلوت في قوتها وفي تأخير القوى الرادعة للذات والذات المبدأ وهذه أسوأ مطروحة أمام المفص البشرية بعض النظر عن اختلاف أو اتفاق معها

حمل منه به معرض سلسلة موائيه من نوع السلوك والأحاسيس والأفكار تراءت للذات المزدوجة عن طريق الدخلى أو عن طريق الحلم ويتابع القارئ هذه الموائيات على أمل أن يجد تعبيراً لسلوك الذات المزدوجة ومصرقتها الذي يدا غريباً، لكن الأمر لا يبدو كذلك فقد بحت

من برائته، لظنّها، في النتيجة، تكفّت نوعاً
بحسب الضرر وعقّب التمسّ من مجمل صراعاتها
السابقة

ومن تداخل علاقات هاتين الشخصيتين
الرئيسيتين، والشخصيات الأخرى المساعدة
مستطيع أن نخرج بفهم أوضح لتركيبة المجتمع
وحدثاته. صراعات حادّة الصّفاة، يومية
وعنيفة الناقد، تكشف عنها: إذ تركّزت في

1- الاعتقاد الراسخ للإنسان الأفغاني
بالتراتبية الطبقية والدموية، التي تمنح المحظ
للتدريج عليها في المجتمع لكل فرد دون مساواة
أو منافسة، هذا وأضحى في قول حسن وهو بواجه
إبداءه أصف بمقارعة، مهدد ولطيف برجاء
الخدم

(- الركنك انك، أرجوك .

يبدأ أصف بضمه بقوة نقد التراتبية
- ضمها جانباً أيها الهائز الذي لا أم له).

(ص51)

2- التماس المكثري بين أفكار أصف
العرقية المتطرفة، وأفكار الصفاء العرفي التي
تمت وتطوّرت في الغرب مع تطوّر النظريات
العلمية، ثم ما لبثت أن صعدت إلى الساحة في
أيام هذه بقعة حيث مبدئية بعد الحرب العالمية
الثانية واستلهم أصف لتلك الأفكار يشير إلى
وعي الصّفاة بالواقع الأفغاني الذي تمرّقه - مثل
غيره من المجتمعات الطائفية - ويلات الاستبداد
والقميلة والعشيرة والطائفة عوضاً عن الدولة
التي يجب أن تكون المرجع، وعن المواطنة الحقّة
التي يتسلّوى فيها أبناء المجتمع كظلم.

3- وعي الصّفاة بحالة الفقر والتخلّف
التي وصلت إليها أفغانستان، هذا الوعي الذي
عبّر عنه الأب بمشادة بسيطة بين بلدة وإيران
تحلف الأولى وفقرها، والحصانة التي وصلت
إليها الثانية

نصفه بدسوسيويت حين تسمير الراوي للظلمة
بين قوسين هو نوع من توصيف الضمير بعينه
إبراهيم وبوصيحه للعلف فيقول شخص محب
بختلال الشخصية تظهر في تصرفات وردود عمل
غير اجتماعية وحشية تسبق تصرفاته
(ص48)

وعلى الحوار الدائر بين الذات الصّدية
وأصف عن طبيعة الصّديق، وطبيعة التنازع بين
الشخصيتين، ونستطيع تحديد ذلك على النحو
الآتي

أصف	أصف
الضمير	الضمير
التوتر والقلق	التوتر والقلق
الخوف	الخوف
الجهادية	الجهادية
السلبية	السلبية
الهروب	الهروب

وقد تمت المواجهة بين الشخصيتين في
موقفين، الأول كان عندما تعرض أصف وفلاد
كفمال ووالسي لحبس في اعتداء، انتهى بإيدائه
جسدياً، دون تدخل أمير الذي اكتفى بالمرافقة
من بعد ثم الهرب والتسّ، في مواجهة تحد
صّرخة، بعد أن اضطر أصف في صفوف
ملايكان، وأصبح يمثل المصلحة الحاكمة، وأمير
الذي أصبح أمره يكتفى من أصل أفغاني وهذا إلى
البلاد بقصد تعليم ابن أخيه عبر الشقي من
برائت أصف ... المواجهة الأولى فكانت تنزع رى
إلى صراع ذاتي عاشه مير مندوب بين الشفقة
لحسن حسن والهروب من رد فعل مدسمة، من
المواجهة الثانية، فكانت عدم صف من قبيل
لتحدي لأحد ثار غديم، وكادت عند مير حراة
مع ذاته، ثم صراعا مع أصف لتخليص سوجراب

وخيبته للملاقة التي كانت تربط حسن وأباه بوالده، والأذى الذي سببه للثلاثة

لم يزرق أمير يا فضل بعد رواجه، ودار يخلده أن حرمانه القديري من الطفل ريم حكس بسبب ما قدم به، ربما كان هذا عقابه، هذا المولود الاعتراف بعد بداية الصعوبة؛ صحو الضمير الذي كان غائباً وعاد فجأة، إذ إلى عذاب الضمير دليل على وجوده. حكس يقول الأفعان: رجل لا يملك ضميراً لا يعتمد، والعداب، إضافة إلى القلق والخوف هو مصدر الألم وتسرع الدفات الممازدة. بالأمن لم يحس يعترف بنوع من الإساءة سببها لغيره، خاصة لحسن، على الرغم من أنه قصد ذلك، الآن بدأ إحساسه يتغير

لم تكن رسالة حسن إلى أمير التي سلمها إلى رحيم خذ الأسماء غير مباشر للديموم أمير إلى لقاء صديق والده به بصفتك، ولم تكن تلك المصارحة بين الاثنين عما يتعلق بحب رحيم حين بعد رحيلهم، هي السبب أيضاً لقد استقدم الصديق لقتيم، رحيم خذ حسناً زوجته فزارب من الهزاجات ليسكن معه سرور والد أمير لحماية من عبت العائش، وعادت سوير، والده حسن، بشكك مصاحين، لتضم إلى العائلة في سكنه الجديد، ثم ولادة سحراب لحسن، هذا الطفل الذي كان شبه أبيه حتى في مشاعه الذي يترثر به أينما ذهب، ثم مقتل عائلة حسن على يد الطائيس الذين احتلوا المنزل، خلال سفر رحيم خذ، ولم يبق سوى الطفل الذي أودع الميتم، لكن ذلك شكله لم يكن هو السبب أيضاً يرضى سرور رحيم خذ يسير صبراً مثابراً وتصدع في ضيقه إلى التطور وبدأ الحبيكة بالتحقق عدم يطلب من أمير الذهاب إلى حكبول لإحضر الطفل سحراب لإيداعه بين أيدي توماس ويحتي كقولهم الزوجين الأميركيين اللذين يديران ميتم في يشور يتحول السرور إلى حور بين رحيم

(- قال إلى استاذي واحد من أولئك الحسوس، يهرون لأن يراى كمنب قوة صاعدة في اسبدا، وأغلب المائل لا يستطيعون إيجاد، عدستين على الخريطة.

— من الأفضل أن تؤمك الحقيقة من أن تصحك على نفسك بالكذب، (ص 66)

ما تقدم من شخصيات، مكنت لنا بعداج واقعية عن الإنسان الأفغاني، وهو يعيش حالة تمرق داخلي بين عالمين متناقضين، عدم التهم الترسية في اعماق بعض الشخصيات في محاولة موهبة لترسيخها بشئ الوسائل، وعدم التهم التحررية التي تؤم بها بعض الفئات المتتورة، في محاولة منها للتمرد على التهم الترسية بالوعي والانتصاح من هذا الصراع بين العالمين؛ يتولد قلق الدفات الممازدة مع ذاتها، ومع محيطها، في محاولة للخروج من هذا التأرق بالتزوع إلى الحلاص والتحرر

نزوع الذات الممازدة إلى التحرر والخلص

من أفغانستان إلى باكستان فأمريكا وبشكك زمني، متطلي، تتصاعد أحداث القصة بشكك ملهي هائل إلى أن تتعطل، وبشدة لتمود بشكك ملهي من منى فرانسيكو. حيث استقر أمير مع زوجته ومع أبيه، إلى الخاصي التمدد في البلد الأم، مغادرة عائلته من رحيم خذ يطلب من أمير الحضور إلى باكستان لأمر مهم يتعلق به، ويود الصرد إلى الزواء، وبفترة ككبيرة، يسترحف فيه الممارد ماضيا متحلا بالثوب غير المتكسر عنها أو المصريح به، حتى لأقرب الناس إليه، لزوجته، التي بدأت حياتها معه مصارحة إياه بما فيها، وبزواج غير مرضي عنه لا من الأهل ولا من المجتمع، لقد غمر بها ذلك الماضي، لكن لم تكن لديه الجرأة أو الشجاعة ليصرجه بالمثل، بمصية بخيته بحسن.

يصفون نموّه النفسي قد أخذ مسيراً مماثلاً لنموّه الجسدي، إذ إن السرد يتقبل من مرحلة إلى أخرى مع التقدم للمستمر (16)، وإن نموّ الشخصية يتضمن بدايات السجح الطبيعي، والتألم ... الذي يحل من الإحباط ويشير على تكوين التمتع والتمسي والاستبدال (17) وثبت علم النفس التحليلي أنه من الصعب جداً، أن لم يكن من المستحيل، عزل آثار التمتع عن آثار التألم، فالتمتع والتألم يسيران جنباً إلى جنب، بل يندأ بهد في مجال نمو الشخصية، وكفى من الطبيعي، نتجبه لذلك، أن نعتبر رؤية أمير للأموور، وبتأثير موقفه من الأحداث، ومن طريقة مجابهته لها.

يوافق أمير أخيراً، ويتحول السرد إلى حوار بينه وبين المسائق في طريقهم إلى صنادول؛ حوار تخلخل استرخت وبسمعي لأعطف بمسرح دقهاها عندما اجتازها مرات ومرات مع أبيه، فيعدد الأمطه ممر حبر ويحدد الزمن، بعدم 1974 ويذكر أسماء مشهورة لها مرجعياتها التاريخية البطل الطاحيكي معبود شاه المقرب باسمه بدخشير ضابطين وفورها في أحداث خمسينات وصورتها في الشريعة، التي السوداء التي تصل إلى الصدر، والتي دفت بعض التجارب للنخمين في مسندتها، لاسيما للصحفيين المربيين الذين غفلوا أخبار العرب، ثم سلاسل الشرى المنتشرة على الحدود، والحراب الذي يطغى ككل شيء. يعود بعد ذلك إلى الحوار مع المسائق. حوار له دلالة الصارخة إذ يدور حول همس الدحل وهمس ليجزه إلى الحزج شعر المسائق إلى رجل عجوز تمليق اسمال يتأهل على صري برابي حرمه من القش مربوطه على صهرو هذه فهمستار عاصحيا. است لقد قصدا دانت مسند هذا، لتفكك لم تترك هذا. لهذا عديداً لتبع رمن بربا تاجد اسال وتهرب عائداً إلى أمك في أمريكا (ص 233) وفي

حسن وأمير الذي يرفض الذهب في زل الأمر مصمراً بجنيته وحيدة سرته التي تتخلط في الهجر عند دت لم يجد الصديق بدا من لصدحه والطفش من المر حسن حوك عبر الشقيق من بك وعليك ر تدهب تعلمس أدبه

- لماذا اء؟ لم لا تدفع لشخص من كفي يذهب، سأدفع له إن كانت مسألة مالي؟
- أعتقد أنك ... نحن الآن نعلم لماذا يجب أن نعضو بسا ليس هذا لك؟ (ص 220 - 221)

- هناك طريقة تتفق معك بربند عمل صمير بيم من حسن الصبح في مظهر من صديري (ص 227)

يبدأ أمير باسترجاع الإشارات التي كانت أمامه في الماضي، والتي لم يجد تفسيراً لها إلا الآن ... ملتب بابا الذي يكون كصومر فيصلح شمة حسن، عدم سنيته لعهد ميلاده، جواب بابا الحارم عندما سألته عن استئجار خدم جدد قال حسن لن يذهب إلى أي مكان، ... هو باق معا حيث يمشي، هذا بيته، ونحس عائلته، ... لقد بكى بابا عندما غادرتا علي وخمسن ... (ص 225)

يعود أمير إلى ذاته، وتكنولوجيا سيد الموقف فالأمر يستعصي فكشف حسب عن الماضي، وإعادة النظر في المواقف الجبنة تجاه أخيه الآن. وتجاه ابن أخيه المزمس للخطر ... نظرت شمية إلى الوجه لمستبصر في الصورة ... لقد أحبني حسن ككلم لم وأن يحبني أحد ثانية، فكيف جزعاً مصموراً معه مسال يمشي في كميول. ينتظر (ص 227 - 228) إنها مسحة الضمير الذي عاد من ميانه هجاة، وأحسن بمسؤوليات الأمر الواقع الجديد، ولاصم أنه أصبح مسؤولاً عن عائلة بعد أن كبر، وأنهى دراسته، وأنتسب الكتابة الروائية، وتزوج، ومن الطبيعي أن

باضطراباتيون - والذين قضى يشار إليهم
بالمسيوف.

تعود الدات المسودة لتتابع سرده في رحلته
للبحث عن الميتم الذي يقع فيه مسجراته. يتطلع
المرد لريد من الاستراحاب الوصفية التي تصور
الحالة التي آلت إليها أفغانستان، ولجوء مبعثر
إلى الانتقاء على أسماء بعضهم ثبا مرجعيات
الوطنية في البلد جادة مايوتند. مقلمة كفايته
رمسي شمال نهر ككابول الجاف - حصص
بالاهمسن - المعلم الأثري الذي احتله سيد الحرب
نوستوم 1992 على - حه جبل شيردروند لي
مريد من اللطاب الوطنية التي تبرز سحره
المشغوب - بيه ثقف منظره الأنهر حمر في
الستوف، جدولي اختراقت شطاب المسوازيخ،
شوارع كفايته تحولت إلى ركض... لافتة مريته
وصاصة، على رواية من الركض تقول الشرب
ظروف كولا - ثم يقل في الجهة المقابلة، وهو
في مريته إلى الميتم، مسورة مناقضة لألوي،
أنظر البهوت الجميلة التي عازالت تصافق على
جمالها وأناقته ضمن خراب ككابول.
لغضائي، أغلب البيوت في ورير اكسير خان
كانت بوضع جيد، إنها لطالها وللصيف.

يصنع المصبي مصممة تسترجع فيها
الدات المسودة أيامه في منزل الأب الكائن في
المنطقة نفسها، وكيف أخبره رجم خان بأن
يضم رجال طالبان أجبروا حسناً وزوجته على
إحلال الكون، وقتلوهما رمب بالرصاص. وما بين
استودع لمضي من الدهريات، ومشاهد ومعية
من الرمن الحسائي، يبتقى القارئ في حركته
نواصة ما بين الواقع الملموس والخيال التحكائي
الفتي، واقع، لشدة مرارته، تمنى أن يكون
خ.لا محم

يصل أمير مع الصائق، بعدلاني، إلى الميتم
ويتوقف للمرد ليضفوا الحوار مع مدير الميتم
الذي يحبرهم.

هذا اتهام مباشر من مسكن الداخل الذين
يتحملون عاه الحرب وتمتعتهم ويحملون - دون
غيرهم أوزارها، من الأفان للهاجرين الذين
ترفضوا اهتمامات نهد لحروب الداخلية - حتى
بانمسم، ممجلى عدايات العربية على ذلك.

وحدات نسمية جزئية مثقلة بموضوعات
الحرب والأحداث المصيبة التي متصيح جره لا
يشجر من تاريخ أفغانستان، تداخلت مع النص
لكن بصمتها متعالات مؤثرة في مجريته النص،
تحمل رؤية نقدية واضحة لما يدور حول، وتمتدح
تحديدها ب

1- مسطرة قوات اتحاد شمال الأطلسي
التاتو على ككابول 1992 - 1996

2- توصيف أعمال التاتو وفطائهم، يتلون
أي شيء يتحرك التحالف ومز ككابول
أكثر من الشوروي

3- دخول طالبان، بصمتها قوات
المجاهدين، إلى ككابول، ومزهم قوات
التحالف: عندما دخلت طالبان وعثرت
قوات التحالف من ككابول وقصت في
الشارع ولم أكس وحدي، قال رجم خان.

4- انقلاب الموقف الشعبي منذ طالبان
الذين يشار إليهم بأصحاب المصبي
للمطام التي ارتكبوها منها مجزرة مرار
شريف ضد الهزارا، ومجزرة حصص
بالاهمسن، ثم معهم إحياء القتاليد
الشعبية، تصديق الحقائق على تصرفات
الباس - يجب أن تكتب عن أفغانستان
ثانية - خبر بنية الملام مدا تقبل مالبس
بوعف ضايف التطوير لمرقي هؤلاء
الذين لا يسمحون للمر أن يكون اسد

5- اعتماد طالبان على الأعمدة الحقيقية
لهذه الحكومة - - - شرب، شيشن.

ويتمكن أمير من تثبيت موقعه في الثالثة بعد الظهر مع الرجل الطالبي، صاحب الشن.

تصاعد أحداث القصة لتصل إلى القمة في الشوق والانتقال حين يستكشف أمير أن رجل الدين الطالبياني يعلل حادثة المصعب بسبب، ومحبب الوعد ظهراً، هو نصف، جده يحمل ثراً قديماً في ماردة فتأثبه أمام الظلم سو حجاب، الظاهر فيها هو الظاهر بالظلم

يعرف المرد ليتحول ظلية إلى مشهد وصفي للقاعة، مكان للوعد، لأصعب ولهبسه الطالبياني، للمعرض الفاضل (Body Gard) للطفل سو حجاب، وصف يمني الحوان ويقوي دلالاته

- إن شاء الله استعشتت بالعرض؟
(ص 274) (في إشارة من أصعب لمعرض الرجم في الملعب)

- ... لكن، أترصد عرساً حقيقياً، كان يجب أن تكون معي في مزار شريف في آب 1998، كان هذا ما أسميه عرساً ... (ص 274)

مرة أخرى، يريد الكاتب أن يعيد على الواقع، على مجزأة التطهير العرقي ضد الهوار التي قامت بها طالبان، وليس استرجاع الماضي والمودة به إلى تلك الواقعة، ثم تحديد ذريعتها، إلا أن شيل الإملع في مرجعيتها الواقعية، ثم ربط هذا الماضي بالواقع حاضراً

ذهب من باب أن يدب بسوء الرجال والأولاد وبسوءهم ثم عزلائهم أيروا ليند صرود من هم أن من يسمون كرس يصرح بسوء

كند بضحك بوابهم و د دير هوهم رشاشتي في القرعة وأطلق وأطلق إلى أن يعممي الدخان . في تصرف معنى كلمة تحير إلى أن تقوم بهذا (ص 274 - 275)

هو تحير من نوع آخر يصل إليه أصعب، واتسمه إلى الحركة المتكئة للبلاد هو

هناك موظف طالباني رسمي - يروز ألبتم حفل شهر 'و شهرين، يجلب معه مالا ليس بالمتقير، لكن أفضل من لا شيء - عادة يأخذ فتاة (ص 225)

- إذا منعت منه طفلاً واحداً سيأخذ عشرة، لذا أتركه يأخذ واحداً، وأترك الحصم لله، أبتلع كبريتي وأخذ ماله الملعون، الشمس، الرسخ لم أنهب إلى البزار وأشتري طعاماً للأعمال.

- ادبني إلى ملعب غازي غداً، ستراه عند الاستراحة بين الشوطين، يصعب نظارات سوداء ... (ص 255 - 256)

مهم كان دور التخييل في عملية الكتابة هنا، إلا أن مرجعيتها الواقعية ليست بعيدة عن المتكبر في أوضاع بلد مازالت الحرب فيه تصمد الأخضر واليابس، ومازالت أسماء جبهتها تسمي تلك الأحداث الواقعية في البلد الشهد الوصفي للملعب وما يدور فيه بين شوطين اللعب لا بد أن يكون من شملعت الخيال، حتى ولو كانت مرجعيته تحمل شيئاً من حقيقة الواقع في الاستراحة، احتفال تاديسي لرحل ولمر، اقتره جريمة الزنا، على حد قول رحسان طالبان، والمعرضن اللسان حمرنا في الملعب تنتظرهم لتفهد العقوبة من قبل رجل دين طالباني

- نحن هذا اليوم لكي نطبق الشريعة، نحن هذا اليوم نطبق العقدة نحن هذا اليوم لأن إرادة الله وعقيدة الرسول محمد عليه السلام ... (ص 267)

الطالباني الطويل مشي نحو حكومة الحجرة ... رمى الحجر نحو الرجل المصوب في الحصرة أصمبه في جانب رأسه ... والمشهد يكتمل ... يفاد الرجم حتى الموت، تلقى الجثث في الشاحنة، ويعود الشوط الثاني من اللعب إلى ملعب وكان شيئاً من تلك المحررة ثم يكن أيداً.

سهيل مناسب لتطبيق فعلي للأفكار التي يحملها ويتبنىها، وتصميمه الهزازا بطريقة التصميمية الجماعية هو نوع من التحرر للنفس المربصة.

من باب إلى باب، لم نستوح إلا للعلماء والمعلماء، قال الطالباني قالها بشفء ككسي يتحدث عن حمله عظيمه حصصها تركب الجثث في الطريق، وإذا حاولت عائلاتهم أن تحرج لشمس الجثث إلى بيوتهم ككس يقتلهم أبعد تركضهم في الشوارع الأباب تركضهم للكلاب، لحم الكلاب للكلاب. (ص275)

لقد أمس أصف تصميمه حمابه مع الهزازا، بمن فريهم حمس ورجته، ولم يبق سوى الطفل سوحراب، وهو يحاول قلبه نصيب مع فصل معارلة اعتداء جنسي عليه، إنه يتنفس بالقتل، وهو يخطئ مسبقا لمزلة أمير، ونفسه تحدته بالانشهر والظلم بسوحراب، فلك أنه يمتلك لوسائل التي تمكنه من ذلك، واستمره سهقق له الخلاص من تورته ومن مواجهة الآلام النفسية التي يعاني منها إنسان مثله مختل في شخصيته، هذا الاختلال يظهر في تصرفاته وفي ردود أفعاله.

فمن الثابت في التحليل النفسي، أن النمو النفسي يمثل النمو الجسدي عند الإنسان من الطفولة مروراً بالمراهقة وانتهاء بالشباب، لكن، وفي كثير من الأحيان، وأسباب عدة تعود إلى شخصية دون أخرى يمتد الصد على درج واحد من السن... ويتكون نمو الطبيعي قد توقفه وعندما يحدث ذلك في النمو النفسي نقول: الفرد أصبح ثابتاً في مرحلة ما... (18) وهكذا هو صعب، تبس عرائشه البدنية هي للسيطرة والحرصة والدافعة، في حين تعيب الدات والدات العليا، المسؤولة عن الأخلاق والتبسم، ويعيب الصمير الرادع.

أمير في الطرف الآخر، ينتظر فرصته لتفق صممه وإلحقة صميره المصعب، فكسه صابران هزيمة للتزدد والحيوة، وحليث النفس يقمر

ويسير إلى السطح ما هو مضمون في العمق... ككس تحمره غير مسؤول، مسأوت ثوب، رمله وهي في السادسة والثلاثين هذا ليس بأمير قبل حرم مي ست حيس هصدد، ولدت وهو ليس سيد كثير، لأن الشيء الجسد لك لم تكذب على صمد، في هذا أبدا لا شيء حدث في الحب إذا من مع الصمير، لكن عندما يسمى جيل من هو... فليس عدم الله. (ص272)

يتأزم الحدث، ويقف أمير وجهه لوجه أمام أصف، وكل ما يتذكره بعد تلك الجولة المظيفة أنه قاتل قتالا مشرفاً يتناسب والماية معه، فكسه لم يضع في حسابه أن ترجيح كفة الفضل ستكون لصالح سوحراب، الذي تدخل في اللحظات الأخيرة الزم بهد نفسه، والموقف مماثل تماماً مع اختلاف طفيف في الشخصيات، حس في الماضي، في الموقف نفسه أمام أصف في الدفاع عن أمير وبالسلاح نفسه، سوحراب الأب في الحاضر يرفع مقلعة في وجه أصف مهدداً ومتهدداً الوعيد من أجل الدفاع عن أمير، بالسلاح نفسه والألفاظ نفسه.

- توقف - 'جوك' توقف عن إيداه لم توقف سرخت صم صمحت حيوان مصروح.

لقد استعملت الدات الساردة احتياز امتحان النفس، لتحريرها من عداياتها، قبلت الدحول في المصارة، ولو بعد تزدد، الدحول في مرال غير متسكاهن، والتصميمية بصمائر جميدة فكبيره لكس ما حققته على صمد ذلك، ككس النقلة الأهم، لقد وضعت حداً لصراعاتها الداخلية، صراعاتها مع ذاتها: هذه الدات التي يشير إليها فرويد بأنها: الرأس المشهور والبداهة لكل صراع، ويضمن ذلك ما يحدث من تصادم مع المحيط الخارجي، وأن نتيجة الصراع تكون حاسمة في نمو الشخصية (19).

أمريكا، وعليه الآن اجتياز الامتحان الأصعب، وريما سباعد في ذلك محاولة مسترجع ما في الماضي من لحظات دافئة وجميلة تعيد الملعل إلى الرمن السعيد، وإلى اللعب بالطائرات الورقية

2- انتهاء الحرب، في همدان وعون، إلى الحياة الطبيعية - الناس يتحدثون عن مفرقة قمر - حر معمل ساعد لطالين في الشمال في كتابون الأول ذلك، اجتمع الباشتون الاوربك والبرار في بونحب سمع وبسر الـ U.N. بذروا العملية التي ريف تنتهي يوما، وقد امتدت أكثر من عشرين سنة من التماسه في وطنه لقد أصبحت قيمة حامد ككرزي الكسرا كقول وتشاياته الأخضر مشهورين،

(من 385)

هذا بالإضافة إلى ما حققه المص من وظائف جمالية ومعرفية وذلك من خلال تسميته المتعددة، ومن المواقف المؤسسة للشخصيات المتنوعة تجاه المانير الاجتماعية والقيم الأخلاقية. لقد هاجر خالد حسيني، مؤلف "عبداء الطنرة" الوردية إلى أمريكا، وعلنه الجديد، حاملا معه، في عقله وفي قلبه، كثيرا مما أثقل ويشغل كاهل الوطن الأم، أفغانستان، تاريخيا، واجتماعيا، وسياسيا، ومستطاع، عن طريق التعجيل الروائي، المتاحم لحدود الميرة الدني، والمتمتد في كثير من تفاصيله إلى الواقع الأفغاني، أن يشكل قصة سردية عالمية حكاية مفلس أفغانيج، حملا في صدقاتهم ككل تنفصات مجتمعهم في الحب، والصداقة، والشرف، والخوف، والدين، ميرضا على فترته في خلف حياة جديدة تسمى إلى الضمالة.

وكان الظفر بالملل مسوخرات ظفراً على مستوى تحقيق الدات التي بدأت تعيد بيناه من جديد على قاعدة أكثر صلابة وتستقراراً، يسمحن له - تبي الملل وتهدد بعوامه وتحمل مسؤوليته بحدارة تعيد شيد من الدين بالمسحق عليها، تحد حس و به، هذا الدين الذي تحملت ثباته طوال السنوات الماضية، وهي الآن أكثر استعداداً للعمل على تنمية الروابط مع مسوخرات لأن - ما حدث في تلك لعرضه مع أصم كان قد ربطنا بشكل غير قابل للشك

ثم تبدأ معركة الصراع مع الحبيد الخراجي، الذي لم تكن فيه شخصية أصم، بأفكاره ومعتقداته وأهاليه، إلا جرباً من مجموع الشخصيات الأخرى الفاعلة في المحض لتحييلي، والتي كانت من ضمن الموامل التي ضمنت للنفس تعدد مستوياته، بوصف هذه الشخصيات ذوات تعبر عن رؤى بهدف لعربية الواقع وفهمه.

ثم يشأ الكفان تقديم فعل المعرفة بالمجتمع الأفغاني، والأهات التي تنعق جسمه تشيما مباشراً، بل ترك هذه المهمة لأحداث القص، وللشخصيات لتدبرها من خلال رؤاه - ومن خلال حواراتها، وأحاديثها مع ذواتها، ومن خلال المشاهد الوصفية التي كثر كثيراً ما يتوقف عندها، ذلك كله يدفعنا إلى الاستعلاء والاستنبات أكثر مما يلفت تلك المعارف وقد تجلت روعة الفن في أنه ترك باباً للمستقبل مفتوحاً مستشرق من حالته امرين

1- عمل البندات الصادرة على امتلاك عواطف الملل، بزالة حواجز الحوف والقلق واليبك من نفس ملونته المعبدة، بيد سلسلة الأحداث المؤله التي سرت عليها، وكانت أقوى وأعتى من السنوات العشر التي لم يتجنورها عمر الملل، لقد حاص أمير معركة التبي من خلال قوانينها القانونية والشرعية ليميش معه في

المصادر والمراجع

- 1- بورعزة، محمد، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ص 1.
- 2- حسيني، خالد، عذاء الطائفة الزرقية، دار محمد هياص، دار للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2010
- 3- Hosseini (Khaled) Les CERFS - VOLANTS DE KABOUL, traduit par valene BOI GLOIS belfond Paris 2005
- 4- فريدي، جوسن، ت. بيل أبو صعب، مراجعة، صياح الجهم، منشورات وزارة الثقافة بدمشق ص 242
- 5- أنظر بويل، التحليل النفسي والأدب، ص 123
- 6- هول، مبادئ علم النفس (س) مبادئ علم النفس الفرويدي، تحرير د. حام الطويل، مطبعة الداعي وجامعة بغداد، ص 1، 1968
- 7- المرجع السابق، ص 22- 28
- 8- أنظر للمرجع السابق ص 22
- 9- بويل، التحليل النفسي للأدب، ص 28
- 10- مويش (المصطفى)، بنية المتخيل في الف ليلة وليلة، دار الحوار، اللاذقية، ص 1، 2005، ص 139
- 11- أنظر التابلسي (محمد أحمد)، فريدي والتحليل النفسي الداتي، دار النهضة العربية، بيروت 1988، ص 29- 30
- 12- أنظر التابلسي، ص 45
- 13- بويل (جاني بيلمان)، التحليل النفسي للأدب، ص 25
- 14- المرجع السابق نفسه، ص 25
- 15- أنظر أبو صعب (محمد)، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ص 1، ص 40- 47
- 16- هول، مبادئ علم النفس الفرويدي، ص 107
- 17- المرجع السابق نفسه، ص 131
- 18- هول، مبادئ علم النفس الفرويدي، ص 108
- 19- هول، مبادئ علم النفس الفرويدي، ص 108
- 20- خالد حسيني رؤائي أمريكي التحليل النفسي من أصل أفغاني
- 21- مبداء إلى ترقيم المقروءات وفق صفحات الرواية في المتن، حرصنا على الاهتمام في التوثيق
- 22- حسيني (خالد)، عذاء الطائفة الزرقية، دار محمد هياص، دار للنشر والتوزيع دمشق ص 1، 2010
- 23- Hosseini (Khaled) Les CERFS - VOLANTS DE KABOUL, traduit par valene BOI GLOIS belfond Paris 2005

في نقد الرواية أصل وفصل: حكاية ضياع البلاد

□ د. لطيفة إبراهيم برهم *

يتخذ هذا البحث من رواية (أصل وفصل) للكاتبة الفلسطينية "سحر خليفة" متناً له، مركزاً على الخطاف السردى للحكاية الكبرى: حكاية ضياع البلاد عبر سيرة عائلة فلسطينية عريقة كما روتها الحداث أو الأمهات أو المصادر التاريخية؛ وبذلك تكون الرواية موازاة فنية لواقع تاريخي محدّد بهامّة الثلاثينات: فترة اندحار تركيا، وبدايات الانتداب البريطاني، وتغلغل الكيان الصهيوني في فلسطين.

وقد تمت معالجة بناء الحكاية عبر محاور رئيسة هي: الحكاية والراوي: الحكاية الأولى / شهرزاد تحكي، والنص يكتب، والحكاية الثانية: حكاية الخروج، وهي حكاية الابنة "وداد"، والحكاية الثالثة هي حكاية الولدين "وحيد"، و"أمين"، ورمس الحكاية، والحكاية - حكاية مكان.

بمقتضى مبدئه بعد تاريخي، أو توثيق دعوة من الضحية بسجل صورة الماضي ومعالجته، ولستحواه في حضور من سبقه ثم في ذلك الكسبة التوثيقية لتعيد منه في توجيه السؤال للواقع وفراء التفاعلات الرهبة إنه نص يتلاقى فيه التاريخ والمزج والدلالة بملقاب عضوي يعقو تعي القارئ بلواقع المولم المصحح ليتمشيد هفنه للتصنّف من حل التمييز

وإذا طعن زمس القصبة يرتدّ إلى بدايات الانتداب البريطاني على فلسطين ويتوقف عند سنة 1937 حين رسداده بمرس قضيبين مهمتين، ولأهم من الضدّية تميد قرلة تريخ هنره لم يثنى شاهدة عيب معتمد البحث والتوثيق ويظهر مصدر التاريخ والأدبية حتى تكون النجربة الموصودة ذب مصدره في وذايتهم ن التاريخ بعيد نمسه، و ر لمسطييين يعيدون الأحطه نمسه، وبذلك يكون الخطب الروائي المنكسوم بشرونة التاريخي والذي لا

* شقة في قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة تشرين - سورية

مفهوم الحكائية

علاقته -بالمقصود- التي ترويها، وتعيش بوصفها خطاباً، من علاقتها بالسرد الذي يطلق بها

تحليل الخطاب السمردي هو دراسة العلاقات بين الحكائية والقصة، وبين الحكائية والسرد، وبين القصة والسرد بوصفهما يدرجان في خطاب الحكائية الذي تصعب مسائله في ثلاث مقولات هي مقولة الرمز التي تعبّر عن العلاقة بين رمز القصة ورمز الخطاب، أي العلاقات الرمزية بين الحكائية والقصة، ومقولة الجهد أو الظهيري التي يتركز بها السارد القصة، أو التي يبدو بها السرد نفسه، ومقولة الصيغة أي تمثل الخطاب الذي يستعمله السارد (4).

وقد ميز جنيت بين القصة، والحكائية، والسرد، فالقصة مجموع الأحداث المروية، والحكائية هي الخطاب السمردي أو المكتوب الذي يرويها، والسرد هو الفصل الواقعي أو الفعلي الذي ينتج هذا الخطاب؛ أي واقع روايته بالحدث (5)؛ أي أن "جنيت" أطلق اسم الحكائية على الدال، أو المطلق، أو الخطاب، أو النص السمردي نفسه، واسم السرد على الفعل السمردي، للنتج، وبالتوسع على مجموع الوضع التحقيقي أو التخيلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل، وهذا يعني أنه لا يمكن دراسة الحكائية بمعزولة عن الخطاب الذي تتألف به وفيه، فهي مقوم من مقومات القصة إذ يمثل مضمونها القصص الذي تروي الأحداث القائمة على التسامع سواء أكتفت واقعية أم متخيلة، وتتميز بهذه الأحداث شخصيات في رمز ويمكن تعيين (6)؛ وبذلك يتكون حيث قد سبق مجال السرديات بخصر موضوعها بصيغة السرد (الخطاب)، يقول (الحاصية الأساسية للسمردي (السردية) توجد في الصيغة، وليس في المحتوى إذ لا وجود للمحتويات الحكائية هناك فبالمثل أعمال أو أحداث، قابله لأن تتجسد من خلال أية صيغة تمثيلية (7) على

للخطاب ثلاثة معانيم متباينة، أولها دلالة الحكائية على المطلق السمردي أي الخطاب السمردي أو المكتوب الذي يصطلح برواية حدث أو سلسلة من الأحداث، وثانيها دلالة الحكائية على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخيلية التي تشكل موضوع ما يروي، وعلاقته المختلفة، وثالثها دلالة الحكائية على حدث لا يحدّد بالحدث الذي يروي، بل بالحدث الذي يقوم على أن شخصاً ما يروي شيئاً ما، إنه مثل السرد متشابهة في حد ذاته (1).

إن البحث يستعمل مصداقاً على الحكائية بمعنى الاختصار أو التمثيل أي على الخطاب السمردي بوصفه نمطاً سردياً، وهو خطاب لا يُعَدُّ إلا بدراسة العلاقات المحيطة بالخطاب وبين الخطاب والأحداث التي يرويها (الحكائية بمعنى الثاني) من جهة، والعلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتج حقيقة أو تمثيلاً (الحكائية بمعنى الثالث) من جهة أخرى، والذي أطلق عليه جنيت اسم السرد، بهذا أطلق اسم القصة على الدال أو المضمون السمردي (2).

فالحكائية سرد قصصية أو شاعرية يدور حول موضوع معين (3)، وعلاقتها على الأحداث التي يرويها من جهة، وعلى المشاهد الذي يقرئها أنه أنتجها من جهة ثانية؛ أي أن معرفتها بهذا لشماع، وتلك الأحداث لا يمكن إلا أن تكون معرفة غير مباشرة، يتوسطها خطاب الحكائية أي أن القصة والسرد لا يوجدان إلا بوصفهما الحكائي، والمفهوم صحيح أيضاً لأن الحكاية لا يمكن أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة، وإلا لما كانت سردية، فهي تعيش بوصفها سردية، من

يوم، الذي وقع منه 1936 وجمّ مدون تجاربه فلسطينية كبرى هي القدس، وجيف، ويافا، وتابلس (13). مع أن تصاميل الإصرار ونتاجه الوحيه لم تطر الحدث الأهم في الرواية لأن الحدث الأهم فيها فكان عهد أرمية المجتمع الفلسطيني الذي بلورت مسوره ثلاث حكايات هي

الحكاية والرواي الحكاية الأولى / شهرزاد تحكي والنص يكتب

تتأمل الحكاية في (أصل وهمل) أسباب إخصال المقدمة الفلسطينية ممعة النظر في الحدث الأكثر أيا في التاريخ العربي الحديث، التمثيل في النصية، وبذلك تعطي الحكاية وجهة نظر في التاريخ، لا تكتفي ما شاهده، بل تكتب ما روتته الجدة ركية، وبم أيتها الوثائق من المصدر التاريخ والأدب متطورة المداد الخامسة بالعمل الروائي، مقبلة صلات بين وبين الواقع الروائي المستند إلى شروعه التاريخية المروفة، مجزة صلا ضاير، بداية عن غيره

إن حكاية الجدة ركية التحملان، سايلا العائلة النابلسية الشريفة، المشهورة بمسائلها، والتي تكشف المستور بأسرار التجهيم، واختراق الغيب حكاية مؤسمة حلى رواية زرواي، أمر، ميه ودخيه وموهوبه وقويه ونحب الحياة بصمة المتكلم، الرواي المعارف بخفايا هكل شيء، فكلي الوجود، المولعي بدائه، الجديير بلثت تبدأ الرواية بحكاية الجدة ركية التحملان حكاية ضيع البلاد عبر صوت الرواي (الحفيدة): الشخصية المحورية الآن الماردة التي تسرد الأحداث من جهة، وتتكون موضوعا لهذه الأحداث من جهة ثانية، والتي دفعها الأحداث إلى تحمل الحياة والمقاومة الداخلية من أجل الأيمان عن الموقولة، من أجل البقاء والاضمئار في الوجود في زمن قبل فيه الوجود، بعد موت

عكس السيميويوتيقين الذين يركزون على المحتوى الحكائي لأن لديهم من التحليل السيميويوتي للسرد (الحصفي) هو الإمساك بالمس أو الدلالة بعص النظر عن مختلف التجليات (التعبير) الذي يتجده (8).

فالحكاية، إذن، إجراء نموي به بين القصة (مادة الحكائي)، والقصة بوصفها نوعا أدبيا له أصوله وفروعه للمعدة والتنوع في ر ونعير من "الحصفي" بوصفه مظهرا سرديا للقصة للمادة (9)، إنها مجموعة من الأحداث و من الأفعال السردية تنوق إلى نهاية، ي به موجه نحو غاية، هذه الأفعال السردية تنطق في اضر سلاسل، تنطق أو تقل حسب طول الحكائي و قصورها، وككل سلسلة يشد أفعالها ويها رمزي ومسطي (10).

بناء الحكاية

سيمي لنصية سحر حليلة حصيد قصتها حكاية مياح البلاد، مياح فلسطين على ثلاث حكايات تولت القصص الروائي بوصفه (انكار أو الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المروسة - الإملاز- قصة القصة ومقتضيات السرد (11)؛ لتسمح الحكائية الأم القصة الكبرى للمجتمع الفلسطيني في أواخر الثلاثينيات فترة اندحار تركضا، وبدايات الانتداب البريطاني، وتنفعل الكيب الصهيوني في فلسطين، هذه الفترة المحددة بالروس المتأرجح بين حوافر تركيب المنحرة، وجوش الحلفاء المستمر (12).

ترصد الحكاية أرمية المجتمع الفلسطيني، وتتوقف عند المقاومة، مصدرة اسباب إحافها بجعل المرة الذي لا يصعل عن الجهل المنصفي في البلاد ومواقف الأنظمة العربية، والأسباب التي أدت إلى إضراب الـ 175

الروح بصممة بنور مسحة إليه ومزم صممة - وسرقة عنها كغير الهلة: أشهر الأولياء المتدينين ميراثهم: ما تركه الروح (المجيديت البهية والمبيكة البهية)

وجدت الجدة نفسها من غير مهمل، فوجدت للعمل بالحيلة بدءاً من الرهو والترقيع، مروراً بحيمه القرب، والبراقع، وصولاً إلى الشهرة بموعيتها وافتائها وقررتها الظليلة الحفية من دور حواشي مهلة أو قلعة نثار

بعد الزلزال الكبير الذي هز الدنيا، في نابلس تهدمت دار آل قحطى على من فيها، ومات كبيرها وهو شحاذ وأعمى ومقطوع بلا ذرية، ورثته الجدة ركنية، وزلت من الدار غرقتى في وضع سليم قابل للسقوط، وبابور ملحقين -

سكنت مع أبنائها في هذه الدار (14)، متكافضة، قوية، صلبة، تمثل الجيل الأول الأصيل الذي يعتز بقيمه وعاداته وتقاليده، كما تمثل علاقته مع الآخر: علاقته مع الأبناء والمعلمين بها في أربع مدن فلسطينية. نفس لحيها حضور لافت فيها، في زمن خاص؛ ومن فاضل بين زمينين زمن جعل صوت الراوية صوتاً مسرداً وجماعياً: صوتاً مسرداً خاصاً، ويقاسم الآخرين تصوراتهم، ويصراخ سهم في لحظة التأويل؛ وبذلك توقف في الرواية عند كتاب حقيقي وكتاب خيالي داخل النص، مستعدين في هذا التوقف من أصحاب نظرية لنتيتي الذين كتبوا عن قارئ حقيقي وقارئ ضمني، وقارئ افتراضي (15)

الحكاية الثانية حكاية الخروج

تجلس الحكاية الثانية في حكاية أبنه الجدة وداد التي زوجها أمها من ابن شقيقها الثري رشاد (16)، وهي حكاية وصلت لتحويلات التسمية، في محاولة بناء الدات بدءاً من

مشاركتها في مظاهرة النساء، التي حركت في أعماقها موجاً من مراجعة الدات التي لم تدم أكثر من دقائق (17)، وصولاً إلى عملها ممرضة في المستشفى (18) تمكس الحكايات في هذه الحكاية حالات تسمية مصطربة للشخصية الرواية، وتشيف إلى أميائها الاجتماعية، تلك الخدمة في العلاقات وتجلس على مستوى السلوك الشخصي في هذا الأخير بمقتضى الترهيب على حالة شديد، المحسوس في الرواية، وهذا يعني أنها غير موجودة في الحياة الواقعية، إنها الحالة التي تمكس تؤثر العلاقة بين الابن وداد، وأمه ركنية: علاقة غير سوية تنبئ عن إقصاء تربية تواضعت في الشمس البشرية. وتوصلت مع مرور الزمن إلى عقدة الإحساس بالدونية وبالتقص وبالتالي جدوى وفقدان القيم، إلى أن تم التحول في بيئة الشخصية بعد أن عملت ممرضة في المستشفى، وهو تحول بدأ بالتنازل: (بدأت تتسائل من الدنيا؟ بدأت تتسائل من نفس الأهل؟ بدأت تتسائل من نفس الأم والأومة، أمها صارت بالنسبة لى مثل المومة صارت تكبرها من الأعناق، صارت تحسن أنها السبب بما حل بها، فلو كانت تحسن بالأمها هل كانت لديها تشوب وهي تعلم أن ذلك الزواج ليس زواج بل صفقة بدأت تفهم معنى المممة بدأت تفهم أن الأمور ليست كما تبدو على السطح، الأم ليست مثلك والأهل ليسوا بمدد الطهر والزواج غلط والناس غلط والدب غلط بدأت تتعلم وتتعرف... (19)

وداد هي الشخصية المتغيرة لى سرعان ما بدت الظروف الجديدة تؤثر فيها، وتخرجها من حيزها الرويبي قد رفضت صفته وانجها من رشاد ابن خالها، وكهرته من الأيام الأولى للزواج، ثم تركت اليب في حيفا، وهرت إلى القدس، لتكوين برفقة ليرا، الشاعلة الاجتماعية،

من وسط مدينة القدس بقيادة رئيس البلدية وبعض الوجهاء ورجال الدين وشيخ الأقباط، كان الاتفاق على أن تصفون مظاهرة سلمية من دور هتافت ولا اشتباكات ولا تحرش ضدت تلك المرة الأولى التي تخرج فيها النساء من بيوتهن للمشاركة بعمل وملتى وهدف عام(22)، وهو أمر مهم أرادت الكاتبة أن تتيهه بالصلمة واللوحه، فاختارت صورة بالأبيض والأسود لتسود فلسطين حثيثت تظاهرن في القدس أمام مبنى الحكيم الإنكليزي أيام الانتداب صورة للفلاف، غلاف الرواية، وهي صورة أخذتها الكاتبة من كتاب الدكتور ولید الخالدي، حكمت اشترت الكاتبة في الصفحة السادسة والخمسين بعد المئة(23)، وهو اختيار دال، يحمل في ثيابه أن الكاتبة تريد توثيق ما أوردته في روايتها عن مشرطه نمره المسطحية في المظاهرات في تلك الفترة بالصورة، التي ترى فيها صواحد نسائية فلسطينية مختلفة، قسمة لسموة متحررات يرتدين التانير والقمصان والربطة، وتموء متقمعات بالسواد لا يظهر من وجوههن شيئاً، وهي صورة تؤكد مشاركة شرائح المجتمع الفلسطيني كلها في المظاهرة.

ليرا حريه، تنشر اللغه الإنكليزية لدا ترجمت بين المرأة الذي القته ربيعة الجمجمة (ام احمد، مديرة مدرسة البنات قبل استقلالها، بوعصب الاستقالة رداً احتجاجياً على الانتداب وسياساته)، باللغة العربية إلى اللغة الإنكليزية على الرجال؛ لأن القضاء براءى الست ربيعة - قطة قديمة، عتل معلق، معظمهن أمهات بلا تعليم ولا ثقافة(24).

في حكاية ليرا قدمت شخصية ليرا بطريقة غير مباشرة؛ لأن الشخصيات الأخرى هي التي قدمته في الرواية حسب الأح قال إنه سيعين من القدس، والجدة ركية أخذت ترسم أبعاد

والسيرة فيه المتعاطفه مع الشعب الفلسطيني، التي أحدثت معها إلى كل شدة اجتمعي أو سياسي(20) وحلقت معها اسمه وأبيه متفهمه فعالة، ماهرة، وتابعت وداد في حقل شخصيته، والتحرر من قيود الأسرة والعادات والتقاليد بعد عودتها إلى بيت العائلة، وانصافها عن رشاد، والعودة لتعيش مع أمها في نابلس لقد أخذت تمسك في مسكها، وفي حكمية توهب مصمدر، لميشة لها ولولودها الجديد الذي يتفوق، وبعد إحقاق مشروعه مع سديتها في فتح صالون حلالة قروت الالتحاق بدورة التمريض، والعمل الذي حقق لها وجودها؛ وبذلك تصفون وداد شخصية بارزة، خرجت من بوقتها الصغيرة وتحررت من عاداتها وتقاليدها، وأعلنت موقفها، وتمردت عن قرارات غير تقرو مجرى حياتها بنفسها.

ومع حكايتان تقابلهما حكاية ليرا

الفلسطينية المسيحية المتوردة بوعصب مودح مختلف عن ركية ووداد حثيها ليرا متطوع في نهام، في آخر العشرينيات من عمرها، وهي من القدس، وزيمت قبل أكبر من سنها بوضع سوابب بسبب التعليم والانفتاح على الدنيا، وزيارتها لعدد من المس، مثل آسحق وبازيس وواشطن، متعلمة ومتفهمه ومتحررة، ووعيه تؤمن بأن تعليم البنات أساس الأمة، مؤكدة هذا الإنصاف بقول «سدي شمروفي» إلى لراة مثل الرجل، فانتحة السيق على المساواة بين الرجل والمرأة، وقول قاسم أمين المرأة أصل العيلة، وأصل التغيير(21).

تعمل ليرا مع الجمعيات النسائية علواً أصابع، لتنظيم مظاهرة سلمية ضد الانتداب ووعدها بعلوم، هدف سياسي واضح، لكن في عمقه يواز تحركات نسوية، هدف له أكثر من بُعد، وصال على جهات عدة انطلقت المظاهرة

تزوج من ابنة جلالته رشيد الشري الذي عاد من السعودية بعد وفاة زوجته السعودية ولستقراره في حيفا، وعمل مع جلالته الذي يعنى (مربى مراكيب بخبريه تنقل الحصص إلى أوروبا وتعود محملة بالمنتجات، وما لذ ومطاب من مأكولات) (31)، وهو عمل كشف له أسراراً رهيبية حول عمليات تهريب اليهود للأسلحة والمهاجرين. وكيف أن جلالته مثله مثل كثيرين من العرب يتواصلون في عملاتهم ويحب عدوهم اليهود، فقد كانت مراكيب جلالته القادمة من أوروبا تحمل معها الأسلحة المهرب لليهود، وفي كثير من المرات تنقل للمهاجرين اليهود إلى فلسطين. الأمر الذي دفع وحيداً إلى أن يخرج من صمته ولا ميلاته وهو يرى مساحيق الموتى وحياة الكثيرين يمس فيهم جلالته رشيد، وخاطب أمه (يئة البلد تضع، أرضنا، بلدنا، دورنا، رزقنا، يئة اليهود أخذوا الدنيا، ممانرة الأرض لآدم يمشوا) (32)، لذلك تمرّد على والده، وهجر بيته وزوجته، وقدر الانضمام إلى رجال المقاومة ضد الانتداب البريطاني بقيادة الشيخ عمر الدين القسام؛ ليكون الأقرب إليه، وأمين سره وورثته في العمل النضالي (33).

أما حين فقد اختار طريق العلم، تابع دراسته في القدس، وانخرط في الصحافة، والعمل السياسي، وتبنّى الأفكار التحررية الديمقراطية وعمل على ترويضها وشرف، وساعد أخاه وداد في الوظائف الصعبة التي مرّت بها ووقف إلى جانب أخيه وحيد، وحاول جاهدًا إنقاذ من المرقى التي أوقع نفسه فيها، وانتقد تصرفاته وانضمامه لشوكة القسام؛ لأنه وجد أن العمل الممكّري المشوّلي غير للمدّة كعمل مفلس، ومدّر، وقد قال في هذا للشيخ القسام في لقائه به (34).

شخصيته من وجهات نظر الآخرين، رش يقول عنها إنها الأستاذة ليرا (25)، ووداد قالت لأمها (هدي تقول لي الواحدة ما لازم تكون مثل الرجال، وتعيشي في الشارع بلا غملة) (26)، والأخ رشيد يقول (هذي أستاذة معترضة، ضيفة من القدس، أبوه علمها أحسن تعليم أبوه كفن أحسن ربوي وأحسن صاحبه مات من سنين، وبعد ما مات هاجرت مع أمها لأمرنا عند أخوانها، خلّلت هناك شهرًا أو شهرين وبمدين رجعت فلت لب خفيك في حيف، الشغل في حيف أحسن بكثير، تكفى قالت القدس أحسن) (27). أما السهر أزر: الحظكم البريطاني فإرأها امرأة، جميلة، ذكية، أنيقة (28)، في حين يرافد «إبراهيم» رأس الشر، يحبها شمساً في الحركة الموثقة للحركة الصهيونية، لذلك غضب الحاكم البريطاني قائلا (إيزا، إيزا، سنّ هي إيزا؟ أنت تضخم من أهدالك سنّ يسمعك تقول إيزا إيزا، يظن أن إيزا خولة مقيمة، وحش كاسر، مصاصة دماء، سفاح مرعب ومدمر، وأنا لم أر إلا شابة لطيفة، جميلة، أنيقة، وبهرية) (29)؛ أي أن كلاً من الشخصيات يراها من منظوره الخاص، ومن وجهة نظره الحمة.

حكاية الولدين: ثورة عر الدين القسام والشيوخية.
أما الحكاية الثالثة فهي حكاية ولدي الجدة: وحيد، وأمين؛ إذ انخرط الأول، وهو أبها البطر، في صفوف ثورة عز الدين القسام، بينما أصبح أمين صحافيًا يميل إلى الشيوعية. فوحيد بعد موت والده، وتعب كبيره المثلثة للمال الذي تركه والده مع ما لإعنه أخوته، بضلل مع ما بعالة الأسرة بعد تصفّر كبير المثلثة ورغصه إعادة إلامه لحالية التي تكاد يركبها قد التمتته عليه بعد موت زوجته (30).

والسؤال الذي نتوقف عنده هو من اعتمد الحكائية على هذه التقنية- لتعمد قراءة التاريخ يشغل روائي أم اعتمدت عليها- لتجعل التاريخ في متناول من فهم لديهم الصبر ولا الإمكانيات على التنبؤ في ضيق و شدة ضيق الرواية ذاتكرة مكتوبة لمن لا مكتوبات لديهم، ولا ذاترة لهم هذا من جهة، ومن جهة أخرى نلعت الضيق الانتباه إلى مسألة مهمة مفادها أن التاريخ بعد دمه و نة بعد الأفكار نفسها من دور ر تعلم و ر محترق سبقت التحمل ومن دور ر يتحور إيمالات جميعهم في عالمهم اللبي بالثغرات والفتحات؛ وبذلك لتعجز رؤية خفية في هذه الرواية مع رؤيتها التمازجية، التي تتعدى بها الصمت، وتبدأ بالفتح، والكلام، والتمازج عفا وراء قشرة الواقع، متمكنة موقف شوراد في القشرة على بناء الحكائية / الحكائيات - سواء احسن ذلك بالتعاقب أم التصميم أم التوليف، لتعاقب على استمرارها، وهي حكاية تهتم على الإبقاء والإحالة في أن واحد، فالتحفة السباق على ارتباط وثيق بهرجة الحكائية الثقافية والواقعية من جهة، وعلى انقائ التوليف من جهة ثانية

زمن الحكائية

الحكاية مقطوعة رسمية مرتين: لأن هناك زمن الحدث المروي، وزمن الحكائية (زمن الدال وزمن الدلالي)؛ أي هناك ثنائية زمنية، أشار إليها المطرور الأديب بالمعارضة بين زمن القصة وزمن الحكاية (38). فمن القصة هو زمن الحدث أو الأحداث، وزمن الحكاية الموحدة في قصده وولاني هو زمن قرائتها، أي الزمن اللامع لعمور و احتياهم

فدراسة زمن الحكائية تعني دراسة العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكائية وقت ثلاثة تحديات أساسية هي: الصلاحيات بين الترتيب

عبر هؤلاء الأبطال تحكي خلفية ثلاث حكايات تلمح الحكائية الكبرى للمجتمع الفلمنكي، للمرأة المصطفية الأمية ممثلة بركية، ووداد، تقابلها امرأة الطبيب والمتعلمة ممثلة بلهزا، ملكا يقابل المدين ممثلاً بوحيد لشيوعي الذي يمثل أمي.

مكدا تصور الأحداث إلى استشهد القسم، لذي كان أحد أميabat الإضراب الكبير (35)، وبذلك تكون الرواية وثيقة وملنية مقومة. وحققاً مغرباً لتعز لم تكس الحكائية شاهدة عليها، بل اعتمدت البحث والتوثيق ووضر المصادر التاريخية والأدبية، مستفيدة من تقنية التوثيق في هوامش المصححات، فاستمرت إلى مراجعتها مثل مصدقات أكبر رعبش: أحد قادة الإضراب، ومصدقات الأدب خليل السطافكي، وكتب تاريخية أخرى، مشيرة إلى مراجعتها: مصادر علمية، وشعرية لأبر شعراء فلسطين إبراهيم ملوق؛ لتثبت للقارئ أن ما يرد في الرواية ليس محض خيال، بل ذاته من قبل دارسون وبخون وشعراء، وما هي ذي الحكائية تعيد قوله بأسلوب آخر، وهذا ما ألمحت إليه في التصدير، الذي أثبت فيه قول "بمسكال" الآتي (لا تقولوا لم أقل شيئاً جديداً، أسلوب ترتيب المعاصر هو الجديد) (36)، فالمهرة ليست في ما يقال، لتكس في طريقة القول، أي أن الجدة لا تكس في المعلومات، بل في الأسلوب ذاته تشبه بين ما قاله "بمسكال"، وما قاله النقاد العرب القدماء (والصلي مطروحة في المطريق، يعرفهم الجميع والمريسي، والهدوي والتروي، (والمدني) وأبى الشأن في إقامة الوزن، وتحير اللغز، وسهولة للخروج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة الميك، هزيم الشعر صناعه وضرب من السجع، وجس من التمييز (37)

رمها الروائي الذي لا يوقف عن النمو والتشكل

من المعروف أن الرواية العربية التي تعنى دراسة الترتيب الرمزي لخصيصة من منسوبة نظم ترتيب الأحداث أو المقاطع الرمزية في الخطاب السوي بطلم تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الرمزية نفسها في الصفحة (41) فقد كانت أحد الموارث التقليدية للسرد في رواية (أمل وفصل)، الحكاية التي تلت في تمثيلاتها الكبرى على الأقل بالترتيب الرمزي للقصعة نهاية الاحتلال العثماني، وبدأت الانتداب البريطاني، ونكست العهد البريطاني للفلسطينيين، وتغلغل الصهيونية في المدن التجارية الفلسطينية، وبدء الصراع، والثورة، ثم الإضراب ...، كل ذلك تم بملاقات زمنية معقدة عن طريق استمدادات ذاتية وموضوعية تحدد بالمسارد - الروي، والمصادر التاريخية والأدبية، كك تم بالاستباق، بوصفه حركة سرديّة تقوم على رواية حدث لاحق أو تذكرو مقدّم (42)، إذ بدأت الرواية بتتبع جذورها التي تنسب لمة القمر، فتكشف المخبوء والعائب والمستطى في أرمه فوق الأساس - بالخطبة قبل التنكبة بفضة أشهر ... صور ورموز ومعنى لا يفهم إلا جزئاً، ثمز ما معنى ذلك الرمز وتلك الصورة يعني الحكم حين تهاوى فوق الرؤوس في برك الدم كفس التنكبة - فطخت ستي وقالت راحت، ضاعت الجلاذ وبدأت تنكبي فحقت الأم وقالت لا عش مقفولة، فتالت ستي وهي ترمي بتلك المرأة أقول لك راحت، ضاعت الجلاذ، والنس يهاجم مثل الممل، والدم للركيب، أه يولي، وزمت للرف

كس ذلك قبل التنكبة بفضة أشهر، وكس ما ركد تنقل، وكان العرب مثل الممل، وجوش واحمه، كس بطن أن القوة هي بالكثرة. كس بطن أن العرب أقوى وأهم، مثل العملة لكس

الرمزي لتتابع الأحداث في القصعة، والترتيب لرمزي تنظيمها في الحكاية، والصلاب بين لمة لتتيرة لمة الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة القصصية (مقول المص) لروايتها في الحكاية؛ أي صلات الممرعة وصلات التواتر، أي العلاقات بين قدرات تكرار القصعة وقدرات تكرار الحكاية (39)، كصت نوي أن زمس الحكاية هو زمس الشئ، زمس كتابتها، وزمى قرائها، لأنهم لهما زمساً واحداً؛ لذا يمتد القول إلى زمس القصعة هو نهاية الثلاثين أنه زمس سابق على ولادة القصعة، ويتوقف عند سنة 1937، بينما يتحدد زمس الحكاية برمى كتابتها، للوز سنة 2009، وم نشر الرواية، وزمى قرائها المتعاقبة، وبذلك تكون القصعة تأميساً لزمس جديد، تأميساً للإبداع من حيث هو خلق، ويعفون نحن أمام ثلاثة أرمه في زمس واحد (40)، فتكون الرواية شكلاً نوعياً للحظة تاريخية معقدة بحور انقبس عليها في محوله لأمسات بالبيت الحربي وبلد مس الشرقيب للرمى إذ يبدو المسرد - المظلم حميد، الحده ركه، وفلسطين - الصمد شخصيت مؤسرين على كسور ممتد بلا حدود، وبين المسرد وفلسف تتشب شخصيات تتحرك بالأحداث، وتتحرك أحداثاً في فترة ما قبل التحول والتبدل الهائل واقفياً في بمة المجتمع الفلسطيني، الفترة التي عدت التنكبية في مسرد أحداثها إلى الصورة بالابيض والأسود في الألبوم.

تحتص الحظيت رم ثابت محد، مفضل عن الرمن الحرحي ومتصلاً به في لوقت ضمه حتى لظن القارئ أن الحكاية الأولى رجم للحكايات اللاحقة بعيداً عن حكايات مصرية تمرحها الوقائع الحية المعيشة، وهذا ما يحرل الحكايات كلها إلى حكاية واحدة هي حكاية صياح الجلاذ، التي يعيش

الوقت البراهم، حتى يعيّل إليهم أن قارئ هذه الرواية يجبر عن تلقّي الحد الفاصل بين الواقع والحيل، و تصان بعد سنوات مديدة من الحقيقة بعيش النكبة والصراع من أجل اليقظة، ذلك لأننا نلمس في الحكاية الروائية تجدد الرؤى، وتشكيلها؛ لتتدرج في دوامة الصراع والمراصة على التزيخ والحيلة.

إن عالم الرواية يسير، على الرغم من مضيقه وحده للحدثين الذين تصوره في الرواية تصويراً تصميماً، لتسجيل دقته، رمزاً للدلالة أكبر من هذا المضيق ومن هذا الحدث، بل قد يكون التعدد الزمني الخارجي للرواية عاملاً فعالاً في الارتفاع بالممكن والحدث للمحدثين إلى الدلالة الأكبر. فبموجب التسجيل في الرواية قوا تعيّل ذلك أن تدخل الحكاية بملاحقة الواقع، وتسجيله، وصوره في مواقف وشخصيات وأفعال وفضاءات وأزمات تحاكي وتصف وتصور وتصور بين الفن الفلسطيني؛ حياء، ودياف، ونابلس، والقدس، لا يلغي الطابع التخييل في الرواية، بل لعله يصاحبه، ذلك أن تدخلها يُستشعر بوصفه حيلة فنية لتأكيد الحدث الروائي لا أكثر، ولأن للدخل الأساسي لفهم فعاليات الإنسان في تعامله مع الواقع هو مفهوم التجاور، الذي يعني الاحتفاء بالشبه المتجاور من جهة مع وضع حد ورسم نهاية تعامله الأولى قبل عملية التجاور، فإن رسم صورة فلسطين قبل النكبة رسم الصورة بالحكايات الشعبية والسيميائية لا يمكن أن تكون بعيداً من التاريخ الحقيقي؛ لأن التاريخ متاح في الحكاية والوثائق. أما صيغة السرود الأدب فتبعت بمخيلة التاريخ، وتعيده إلى الحياة بقراءة سرديّة جديدة.

خاتمة واستنتاجات:

— نأتي هذه الحكاية بوصفها نصية حكاية من بها تصنع راوي معروء عام على

لتمر قال قوله، وانكسار العلم فوق رؤوس تصرق بالدم هل كانت سني تتخيل؟ (43X).

وهكذا يتدفق السرور من الدائرية في صورة استرداد لما وقع في زمن مضى؛ ومن ما قبل المكثفة ويمتد إلى تلمل الحكيم الصهيوني في فلسطين لكن أهم سؤال يتولد الحكاية يرتفع بالهوية، والابتدع، والبقاء، وهو سؤال جوهري صك دافع على الاستمرار في بناء الحضارة المركزية، حكاية ضباب اليلاد، التي تصور بالحكاية من الدائرية إلى الرواية، ومن الجذات إلى الأحاد، ومن الموت إلى الحياة.

الحكاية: حكاية المكان

تكتسب حكاية حكاية المضيق بوصفه حكاية وألمه تعرفت إلى البنية الاجتماعية لعائلة فلسطينية مهددة من الضغوطات، وتقدم لنا المجتمع الفلسطيني بشكل واقعي منظور. مجسداً، وتعرض شخصيات بلديّة شعبية من قاع المجتمع، وأخرى مثقفة، وثقافة سياسية وصناعية، بحيث يتمكن القارئ من العيش مع الشخصيات داخل أجوائها، فيرى فلسطين، ككلمة هي، مجتمعة حقيقياً في الحس وفيه السعي، ويعبر عن تلمس صوت الروائية من بين أصوات بعض شخصيات الرواية.

تكتسب هذه الحكاية من وجهة نظر من صعدوا شهود عليها في تلك الفترة الانتدابية لليلاد الجدة ركية، ومذكرات من قاموا بالمراب من عمر رعيت، ومحمد دروة وحليل السطحي وغيرهم، والمصدر التاريخي والأدبي إضافة إلى كتابات المؤرخين الأسريين الجدد همي حكاية مقبلة ومؤثرة مليئة بالمحرمات حلقه فوقه بمتوجه على «فان التاويل، التي تصل بين القصص الواقعية في الثلاثينيات، ومن وراء على شهادات التلف في

وتسميتها؛ وبذلك لا تكون خليفة الحكايات الواقعي في التحليل الروائي الشخصية الحقيقية. بل الشخصية الروائية الصفات الافتراضي، وهو اختلاط جعل الخطاب الروائي يقترب من الخطاب التاريخي بوصفه نوعاً من مقاومة المحو ويعتمد عنه في الوقت نفسه؛ يقترب منه في تسليط الضوء على مرحلة انتقالية حاسمة في حياة الشعب الفلسطيني. ويعتمد عنه بوصفه أيقونة خيالية للحكبات، متشعبة كمثل قوافل الكتابة؛ أيقونة للحكبات التي لا تكتسب قيمتها إلا من وجودها في السرد

المصادر والمراجع

- الماحط، كنان الحيوان، تحقيق، وشرح عبد السلام محمد هارون بيروت - لبنان دار الجليل ودار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع 1408هـ - 1988 ج 3
- جيرالد - بروس قاموس السرديات ترجمة: السيد إسماعيل الشافرة؛ مبريت للنشر والمطبوعات، ط 1، 2003
- جيت جيزر مودة إلى خطاب الحكاية ترجمة محمد متصم، تقديم د. سعيد قطيش، الدار البيضاء - المغرب دار الفكر الثقافية العربي، ط 1، 2000
- جيت جيزر خطاب الحكاية بحث في نهج ترجمه محمد متصم و عبد الحفي الأردني وعمر الحفي، النشر منشورات الاختلاف ص 3 2003
- حليمه سحر "سن وشمس بيوت - لبنان دار الآداب ص 1 2009
- علوش - سعيد، معجم للتصنيفات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، بيروت، موشيريس -

حمد في يلاحق حكبات متواليه تعرفه إلى حكبات مجتمع وقصة شعب، لا مجرد قصة. أو تمنع متلقياً جمعياً أمام راي بوزع الحكايات في خطاب سردي، يطوي على حركة متواترة، لسلح حدث إلى متلقي، ينتظر نهج الحكاية التي لا تنهي، ولم تته حتى الآن؛ لارتباط شهرزاد بالحكاية؛ بسمع الحكاية القريبة بالزمن والتحول والانتظار والترقب؛ وبذلك تمنح المتواليات الحكاياتية قصة روائية، وتصوراً للعالم في ن، بفعل بين العلمانيين وحسبهم، فكما يفصل بين زمن الانتداب والتعلم الصهيوني. وآخر مشن هو زمن جديد حكلي ينظر الأنس منه إلى الحاضر والمستقبل؛ إنه زمن الحربي

- تسجيل الرواية، وتحكي، وتسرد السر مرحلة انتقالية في حياة الإنسان الفلسطيني وسلوكه الخاص والاجتماعي. وأثر تداعياتها في الحياة والذاكرة والملاقات والأمال والمزاج. كعب تراخ خلفه؛ وبذلك تميز الرواية مرحلة جديدة يخلط فيها التراجيح بالثروة والمشاريع الصهيونية، عاكسة القيم المتداعية؛ تقوم السؤال كله في تبادل الدلالة بين جيل الأبناء والأبناء

- الإشارة إلى البعد المقوم في السرد، والطاقة التحويلية التي تحترق الألم، وتصرفه في اتجاهات أخرى. العمل، وهذا ما تؤكد الشخصية الروائية ودأ على مستويي الحكايات محكي الذاكرة، ومحكي الحكايات تأكيذا يمكن تغيير خليفة عن إيمانها الممق بأن وعي المرأة لا يتجزأ من الوعي الصهيوني؛ ذلك أن نساء المرأة الفلسطينية، والمجن التي مرت بها. وتمزجها جزء من النضال السياسي الفلسطيني العام من أجل التحرير

- اختلاط الواقع الحقيقي بالواقع التخيبي الذي يسمى وبمعنى في نهج خطفه وفكره

- 4- **بيتر جيهيت**، **جيرار**، **مطلب الحكاية** بحث في التهج، ص 39 - 42
- 5- **بيتر جيهيت**، **جيرار**، **عودة إلى خطاب الحكاية**، ترجمه محمد معتمد، تقديم د محمد يثلي، الدار البيضاء بيروت المركز الثقافي العربي، مدا، 2000، ص 13
- 6- **بيتر-لقاضي**، **محمد**، **وأخرون**، **معجم السرديات** إشراق، محمد القاضي، تونس، لبنان، الجزائر، مصر، المغرب الناشرون دار محمد علي للنشر، ودار الفارابي، ومؤسسة الانتشار العربي، ودار تالة، ودار العين، ودار التلتي، مدا، 2010، ص 148
- 7- **يثلتي**، **محمد**، **قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية** - الدار البيضاء - المغرب، بيروت- لبنان للمركز الثقافي العربي، مدا، 1997، ص 16
- 8- **بيتر المرجع السابق**، ص 14 - 15
- 9- **يثلتي معتمد**، **محمد**، **بناء الحكاية والتخصية في المصداق الروائي الأساتي العربي** المغرب - الرياض مشوروات دار الأمان، طبع هذا المصداق بدعم من وزارة الثقافة بتملكة المغربية، مدا، 2007، ص 10
- 10- **بيتر كليلو**، **عبد المتاح فوهد** اللب المصدرة، ضمن كتاب الرواية العربية واقع وخلق، محمد براءة، لبنان - بيروت دار ابن رشد للطبع والنشر، مدا، 1981، ص 244
- 11- **جيرالد**، **بريس**، **قاموس المصدرة**، ترجمه السيد إسماعيل القنطرة ميريت للنشر والمعلومات، مدا، 2003، ص 182
- 12- **بيتر حليم**، **سحر**، **عمل وفصل بيروت** - لبنان دار الآداب، مدا، 2009، ص 13
- 13- **بيتر المصداق السابق**، ص 420
- 14- **بيتر خلفه**، **سحر**، **أصل وفصل**، ص 9 - 31
- 15- **بيتر-لقاضي**، **محمد**، **وأخرون**، **معجم السرديات** ص 314 - 320

الدار البيضاء دار المصداق اللبناني، مدا، 1985

- **القاضي**، **محمد**، **وأخرون**، **معجم السرديات** - إشراق، محمد القاضي، تونس - لبنان، والجزائر، ومصر والمغرب الناشرون دار محمد علي للنشر ودار الفارابي، ومؤسسة الانتشار العربي، ودار تالة، ودار العين، ودار التلتي، مدا، 2010

- **كليلو**، **عبد المتاح**، **قواعد القصة المصدرة**، ضمن كتاب الرواية العربية واقع وخلق، محمد براءة، لبنان - بيروت، دار ابن رشد للطبع والنشر، مدا، 1981

- **الديهي**، **أحمد**، **ثلاثة أرسى في زمن واحد**، ضمن كتاب الرواية العربية واقع وخلق، محمد براءة - معتمد، **بناء الحكاية والتخصية في المصداق الروائي الأساتي العربي** - المغرب - الرياض مشوروات دار الأمان، طبع هذا المصداق بدعم من وزارة الثقافة بتملكة المغربية، مدا، 2007

- **يثلتي**، **محمد**، **قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان للمركز الثقافي العربي، مدا، 1997

الهوامش

- * **أستاذ في قسم اللغة العربية**، **كلية الآداب والعلوم الإنسانية** - جامعة تشرين - سورية
- 1- **بيتر جيهيت**، **جيرار**، **خطاب الحكاية** بحث في التهج، ترجمه محمد معتمد، وعبد التلتي الأذري، ومصر القلي، والجزائر مشوروات الاختلاف، مدا، 2003، ص 37
- 2- **بيتر المرجع السابق** ص 38 - 39
- 3- **بيتر علوش**، **سحر**، **معجم المصداق الأدبي** (لماصرة (عصر وتقدم وترجمة)، بيروت - سوريا الدار البيضاء دار المصداق الثقافي، مدا، 1985، ص 72

- 16 - ينظر حليفه، سحر، أصل وقصص، ص 105 - 106
- 17 - ينظر حنيفة، سحر، أصل وقصص، ص 115 - 118
- 18 - ينظر المصدر السابق، ص 361 - 364
- 19 - ينظر المصدر السابق، ص 108
- 20 - ينظر المصدر السابق، ص 111 - 118
- 21 - ينظر حليفه، سحر، أصل وقصص، ص 64 - 73
- 22 - ينظر المصدر السابق، ص 114 - 115
- 23 - ينظر المصدر السابق، ص 157
- 24 - ينظر حنيفة، سحر، أصل وقصص، ص 147 - 149
- 25 - ينظر المصدر السابق، ص 63 - 64
- 26 - المصدر السابق، ص 65
- 27 - ينظر المصدر السابق، ص 73
- 28 - ينظر المصدر السابق، ص 134
- 29 - المصدر السابق، ص 136
- 30 - ينظر حنيفة، أصل وقصص، ص 27 - 31
- 31 - المصدر السابق، ص 35 - 36
- 32 - المصدر السابق، ص 289
- 33 - ينظر المصدر السابق، ص 379 - 410
- 34 - المصدر السابق، ص 226
- 35 - ينظر حليفه، سحر، أصل وقصص، ص 411 وبمقدار
- 36 - المصدر السابق، ص 3
- 37 - الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل ودور المطبعة للطباعة والنشر والتوزيع، 1408هـ - 1988م، ج 3، ص 131 - 132
- 38 - ينظر جيهيت، جبرار، خطاب المحكمة، ص 45
- 39 - ينظر، المرجع السابق، ص 46 - 47
- 40 - ينظر الحديث، أحمد، ثلاثة أزمته يار من واحد، صص كتاب الترويه العربية والفح والتلق، محمد بركة، ص 189 - 190
- 41 - ينظر جيهيت، جبرار، خطاب المحكمة، ص 47
- 42 - ينظر المرجع السابق، ص 51
- 43 - حليفه، سحر، أصل وقصص، ص 11

من قضايا القصة القصيرة جداً..

□ د. فريد أمصشو

إن الاحتمال البدي بالقصة القصيرة جداً يرداد يوماً بعد آخر، وإن لم يستطع، إلى اليوم، مواكبة الرّخيم الذي حقه مُدعو هذه القصة في المغرب والمشرق معاً، بل تظلّ الفخوة سحيقة بين جاسي الإبداع والقد في القصة القصيرة جداً. وإذا تركنا الحاسب الأول لتلقي بطرة، ولو عكسي، على ما ألف من أبحاث في نقد القصة القصيرة جداً، فإننا سخرُج باستخلاص أساس مؤداه أن دراسة هذه القصة تثير عدداً من الإشكالات والقضايا التي لم يقطع القاش من حولها منذ انطلاقه قبل بضع سنوات! ولا شك في أن تناول هذه القضايا كلها في مقال كهذا أمرٌ غيرٌ ممكن، لعدة اعتبارات، لذا أرايتُ الاكتفاء بالوقوف عند بعضها بالانطلاق، أساساً، من مجهود الأستاذة سعاد مسكين في كتابها الرائد الموسوم بـ "القصة القصيرة جداً في المغرب: تصورات ومقاربات"، الصادر، مؤخراً، بالرباط.

وهناك مميّزة، بل إنها م توّال في طور التكهون والتشكّل باحثاً عن موطن قدم لها داخل الموق الأدبي حقباً من أمدح هذه القصة لتوليد هلى جاس وهوى أدبية أخرى، واستثمارها حملة من مقوماتها، يجعلان - علاوة على الاعتبار المتقدم - تحديده بتعريف مهاني مبراً من المصادقة ليس إلا إنها - على العكس من ذلك - روى ونسورات عن القصة القصيرة جداً نصف حواس هيـه، واجهـهـه ذات هـهـه تظلّ عـهـهـه للتعديـهـه

1 - في تعريف القصة القصيرة جداً

لعل أول إشكالية تصادف دارس القصة القصيرة جداً، في المغرب وفي غيره، تلك المتعلقة بتحديد مفهومه وتخصيصه. هل ثبت أن القصة لم يستقر على رأي واحد بهيئة لا هذا الأمر بل جاءت اختهـهـهـه وراهـهـهـه مختلف وحيـهـه متصـهـهـه بمشـهـه، بالمعـهـه، صـهـهـه هذا المعنى في الوقت الراهن. ومرد ذلك إلى عدم تكتمل صورة المعهـه القصيرة جداً لتستوي على سـهـهـه حـهـهـه أدـهـه قـهـهـه ذاتـهـه خصوصيات

بعض من هـهـهـه

سردية داخلها في حتم النصه فقد جدد به بأنه
سوء قصصي ضئيل جُزءٌ وكثير إشارة
للأسسه (4) وعرفها في موضع حر بأنها نوع
قصصي قصير يمتد في سمة الجمالية من بينه
الداخلية التي مبعث الـ(حدث) وجوده شرعي لا
بمرحه من الحرج عليه بل يتم عليها مع تحليات
ويعطى رات قصصيه حملتها بغير مواضات
للتحققة في أنواع قصصية أخرى بتعاقد طليهي
بين الملوك والقناري فرفضته التميزت الشمولية،
وبتأثير متبدل بيه وبين الأوبع الأدبي لمجوره له
في سياتته التاريخية والجمالية (5)، وهكذا ذلك،
في موضع ثالث، فأنها ارتقاء القصة القصيرة جدا
الى مستوى الجنس الأدبي حيث قبل ليست
القصة القصيرة جدا جسماً أدبياً قائماً بذاته
يؤسس نفسه بنفسه، وإنما هو نوع أدبي فرعي له
موت يتكمن عليها، ويستمد وجوده منها (6)
وإن القول بانتساب القصة القصيرة جدا إلى جنس
القصة ليس مفيداً فإم علاقة استيعابية بينهم
تجعل المرفق صورة مقطوعة من الأصل، بل إن
يبهم هروف مبر، إلى جانب ما يهمهم من
قولهم مشترك، بعضهم اتفاهما في المبع
والأصل، فالقصة القصيرة جدا، كقصة يقول باسم
عبد الحميد حمودي، كقصة جسداً مفصولاً عن
قصة القصير، ولتضبط براعي التكثيف
والحو الحس وصرب النهب، وبراعي التركيب
والاقتصاد في الكلمات كذلك (7) وبهذا
المفكرة نفسها الناقد العراقي هيثم بهنام بردي
يقوله إن القصة القصيرة جدا لا بعض من
تتكون استثناء من في القصص عموماً، ولكنها
ليست (فرابدي) - رومسون كوروزو، أي إنها
ليست تابعة عميقة للقصة القصيرة - أو إلى بيتها
معيبة وشذويع إزاء سموات القصة القصيرة بل
إنه تقف على حدة واحد حيث أنها فهم يمتد من
أصل واحد، وليكن ثمة اختلافات غير جوهرية
تغير القصة القصيرة جدا عن الأخرى (8)

والنبرة في أي حين من دامت تعمل مع نور دبي
ثم يستمر بعد حكما أسلم القيل وعليه. حين
من مسودة، هذا، من تعاريف للقصة القصيرة جدا
لا يخرج عن هذا النطاق نطاق الأجنهات.
عرفت سعد مسكين القصة القصيرة جدا،
عام 2007، بأنها كقصة مود (Une Mode)
أو موجه في الكتابة السردية الجديدة، بل هي
صيه (Un mode) جديدة في الصفة لب
أولياتها الجوهرية التي يجب أن تتركس كثوات
وتمتالها، لتمثل أصداً في الصفاة القوية، مع
عقل الملنى وتوسع الرؤية (1).

إنها تجل سردية، وتويع في داخل جنس
أدبي أعى، هو القصة، عرفه المشهد الثاني
العربي المعاصر استجابة لجملة من التحولات
الموسوية الثقافية، ومواضعية لتغيرات الحياة
الرائسة التي تسير وفق طقس متسارعة جداً،
ولتبدل جماليات التقني وأدوات القراء وقد تزداد،
في كثير من مواضع كتاب مسكين عن القصة
القصيرة جدا في المغرب، أن القصة القصيرة جدا
نوع سردية حديث، ومن المعلوم أن النوع الأدبي
يتم من النص من النصوص الإبداعية، يختلص تصادعا
وسيق، ولتضبط بشرى ر تتجسس وتنطق في
خواتمها، صيه اتفاقاً يوصلها للاندراج تحت لواء
نوع أدبي واحد، ويقع النوع الأدبي تحت ما يسمى
الجنس الأدبي، الذي هو معصلة اجتماع عدم
من الأنواع المتجانسة والمتمايزة والمتشابهة فتياً.
فالقصة القصيرة جدا، يند على تصور الناقد
ومن يشاطرها هذا الرأي، "مؤسسة سردية" (3)
تجمع بين طياتها كقصة مفصلة من النصوص
الإبداعية في القصة القصيرة جدا، مثلما تخرج -
تصنيفياً - ضمن خاتة القصة القصيرة التي
تشكل اليوم جد حدى الأدب المعروف

وقد سبق الأستاذ جسيم خلف الياس،
والخرون إلى عد القصة القصيرة جدا نوع

إبداعى يشترك أشراً ليس فيما يخصه فقط، بل يتحول ليصور بصباً مرهقاً دافعاً لمزيد من القراءة والبحث، فهو محترسٌ ثقافياً يُسهم في تشجيع ثقافة اللقطة عبر توافقه ورموزه وقراءاته للواقع، وعبر متطلباته التي يفرضها، حيث بحث اللقطة على البحث والقراءة (13)، وعرفها بقدر آخر، هو محمد ميون، بأنها "حدثٌ خلفت ليوهه لغة شعرية مرهفة، وعناصره الدهشة والمصادفة وللماجاة والمزجفة، وهي قصصٌ مفتشلة وامسحٌ يتحول عناصر القصص، من شخصيات وأحداث وزمان ومكان، إلى مجردة أعياض، ويستمد مشروعته من نشاط القص القديم، كطالعة والطرف والصفة" (14)

ومن دراسي القصة القصيرة جداً من لم يستقر على تصنيف بعينه لها، بل ومنهم بأكثر من وجه إلى درجة تشعرك، وأنت تصبغ ما عرف به تلك القصة، بوقوع الدارس في اضطراب وخلخلة ومن هؤلاء الناقد المغربي عبد العالي الرباسي الذي وصف، في صفحة واحدة، القصة القصيرة جداً بثلاثة لغات من الناحية التصنيفية فقد جعلها، مرةً، اتجاهاً سردياً ذا حمائم مصلدة؛ حيث قال: "إن القصة القصيرة جداً معنى سردي بالغ التركيب والاقتصاد، دقيق الحديث، متناهي المرافقة، ولا يُستغنى قصيرها في طريق كمال أسبغها، فهي لا تحمل البهية بشكل مبالغت دون أن تُحدث الأثر الجمالي المرافق، أو تحفظ التوزيع بتعبير المشاركة (15)، وجعلها، مرة ثانية، إبداعاً فنياً، حيث قال: "كامل القصة القصيرة جداً، على ما يبدو، موعوداً إبداع طفي يخلو من الحولشي والاستعدادات والتراخي والتكرار الرائد عن الحاجة، دائماً الاكتشاف، المدبش، ويكدهم رميداً مبرقة وفهمه إلى اللحظة الحرجة، تستقي من الإشارات والأياءات إمكانياتها في مصب أشراك جمالية أمام

ويذهب بعض دراسي القصة القصيرة جداً، بعير قليل من الجراة، إلى وصف هذا اللون الأدبي المستحدث بـ "الجنس الجديد جميل حمدلوي من أكثرهم تشديداً على هذا الجنس إذ إنه في جميع كتاباته النقدية حول هذه القصة يؤكد الصكرة المذكورة، فقد عرفها بأنها "جنس أدبي حديث يمتد بقصر التحجم، والإبداع المصطنع، والانتقاء اللطيف، ووحدة المطلاع، علاوة على النزعة القصصية الموجرة والمقصدة الرمزية فعلا عن التلميح والافتحبد والتجريب واستعمال النفس الجملي القصير المرسوم بالحركة والتوتر المضطرب ولأزيم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإعصار (9)، وقال، في سياتي آخر واصفاً وصفها السامن في مشهدنا الأدبي أصبحت القصة القصيرة جداً في حلق التشايع العربي جنماً أدبياً مستقلاً له أركانه وبنائه وتقنياته الخاصة (10)، وكان قد كتب المائد، قبل سنوات، مقالاً في الموضوع نشره في العدد 353 من جريدة المنارة المغربية، تحت عنوان القصة القصيرة جداً جنس أدبي جديد (11)

وبين هذين المؤلفين المتناضين في تصنيفهم القصة القصيرة جداً - الهيئة لطيف من نقادنا الممارسين من لم يطمئنا إلى رأيي الفريدين، فلم يحدوها بالنوع ولا بالجنس الأدبي، بل استناموا عنهم بتوصيفات أخرى صلوها الأقرب إلى استيعاب حقيقة القصة القصيرة جداً، فقد عرفها الباحث التونسي عبد الدائم السلامي بأنها "الأنتم الأدبي الأكثر قدرة على تقطيع الواقع، وتمثل تقاصيله ليماء مبدع الشمرى مهم توفقت رؤى المبدعين بخصوص وصفها، ومهم تباينت أرائهم بشأن ملامحها وأشكالها الطقائية (12)، وعرفها الناقد المصري أحمد جاسم الحمم بأنها "نص

بطلانية الدينامي. وبقابليته التحول والاعتناء به حالة رقدته بنصوص راقية أصيلة، كما أن الأنواع الأدبية، في القصصية الحديثة، ليست جُزءاً معزولة بعضها عن البعض الآخر بجذو صميقة تجعل التمدل بيده مر غير وارد، بل إنه تتبدل التأثير والتأثير، ويستعيد بعضها من تقاسات الآخر ومقومته القومية والجمالية. والواقع أن هذه القضية؛ قضية عدم نقاء النوع الأدبي، تعد إحدى المسائل الملهم التي لم يحلها أصحاب التخصصات الروس، فضلاً على الفصل الصارم بين الأجناس الأدبية المتأخرة في الشعرية الأرستقراطية فهم يرون أن فصل عمل جديد، لا سيما إذا كان أصيلاً، يضيف إلى النوع، وكل كاتب متميز يميز من ضيق النوع ومن دحيه حشري يدخل النوع الأدبي في علاقات متبدلة مع الأنواع والنصوص المتجذرة وغير المتجذرة، ويستعير منها تنبؤات وموضوعات جديدة تغير من طبيعتها (18).

وإذا قدر للقصص القصيرة تاريخ معروف في أدبنا الحديث، أتاح لها مرافقة طعم مهم من النصوص والمتنوع، على اختلاف مصدايقها وجمالياتها واتجاهاتها وجمالياتها، سرعان ما، منذ أمد، الحديث عن جنس القصص القصيرة، فإن الأمر، بالنسبة إلى القصص القصيرة جداً، يختلف تماماً ذلك بأن عُرِفَ في أدبنا - على الأرجح - لا يتعدى الأربعة عقود، وأن التسليم بشرعية وجودها ما يزال حاداً خلاف حاد بين الدارسين، وأن ما رؤيتهم، إبداعياً، فهي - على امتداد رقعة المآل المربي - غير كافية بعد لتحدث، بصفتها عن بوصفها حسب قضا بداته إنها، في الحقيقة، نوع سردي حديث، أو كؤلة متيلامية في نوع جديد، في التشكيل - من معاصرة عملي مساحر، على مصاعف من القصص القصير (19)، ظهرت في سياق حاد من أبرز صوته هزولته الحية المعاصرة بصورة أكثر

السر (16) وأقصها، مرة ثالثة، ضمن خاتمة الأجناس الأدبية بقوله "ما دامت القصص القصيرة جداً جسم أدبي، فهي غصن في شجرة الأدب، ومن ثم، لا بد أن تتمتع بمصدايقها وتجاربها مؤقتة - ألقاً وعمود - في اتجاه مزيد من انتهاك المبادئ، وتهدد الاستمرار، وإلغاء الحشو لصالح الاقتصاد والتكثيف والتزوير والشخص ورفع سؤال الكتابة فوق فصل الإبرامات، لتصبح ومعة تشيخ تشيخ معقدة درجة قصوى من القصصية في التمسك إلى حدود الاكتفاء في تنجيمها" (17).

لقد أصبح مما تقدم حجم الاختلاف بين الباحثين وعلمه فيما يخص تحديد القصص القصيرة جداً وتنجيمها، وهو أمر نشيخ لهاها وليس سلبها، لأنه يعكس اتجاهات وجهات نظر، ويكشف مدى الاهتمام النقدي الذي حظيت به هذه القصص، على حداتها في أدبنا المعاصر؛ مما يبين بمستوى أفضل لب في الأدب العربي إبداعاً وتقليداً. ولعلنا نرى أن القصص القصيرة جداً - زالت تداًل - إلى إثبات داتها في سوق الأدب لدينا، وإنها لم تمل بقدر إلى تحقيق مسورتها، المتكاملة، بل توجد في طور التبلل والتشظ، وعليه، فإنه من المناسب لأوانه، في نظرنا، عدداً جسيماً أدبياً قائماً شكن القصيدة والرواية وغيرهما من الأجناس الأدبية المعروفة، إنها - في مصيحتها الآتية - مجرد نوع أدبي، نظماً أصدت سعاد مستكين وخروج، يندرج ضمن جنس عام، هو القصص القصيرة - ويقتضي ذلك، من بين ما يقتضيه - استمرار جملة من خصائص الأصل في سائر الفروع القصصية تحتها، ولعلنا من دون أن يمي ذلك، إنطلاقاً، حاول المرح معاً الأمل بدلاً وموضاً لال كلاً منها يظل معتقظاً بقاليه الحاس وبميراثه الأثني المعرفه ويمتد النوع الأدبي

القصة القصيرة جداً في جملة أمور، وعلى رأسها السادة والأسطورة والخرافة والتوثيق والقصة الحيوانية. وقد حرص جاسم إلياس هذه القصص بوضحة مطولة في الفصل الثاني من كتابه شعيرة القصص القصيرة جداً.

إن الخبر في أصله تاريخ، وهو نوع من التعميل لحادث ذي قيمة في حياة الجماعة وبناء على ذلك، حين رواه يتحري صدق الرواية ويسوق خبره للعلم لا للتأثير ومواءمها أكسن الخبر في نفسه صادق، أم كذاب حين الروي لا يعمد إلى التزيق المعنى في روايته، وليس من شأنه أن يعمد إلى شيء من ذلك، وإن كس الإخبار يختلط بالاختراع في المستويات الأولى من الحضارة، كلما يختلط الواقع بالخيال، والطمع بالحق والدين بالأساطير، ولكن الخبر يظل دائماً يؤدى لقيمة في ذاته (22).

ومن هذا الكلام نستطيع تلخيص بعض سمات الخبر في التراث السري: إذ إنه قصة مرصقة دأب مرجحة بريجة، يعمد في إيرادها سلا على الإسناد شوب للصدق والتصديق ونقص هذا السند بصيغته المألوفة صد يقدم حد يتراجع فانسح المجال لصيغ أخرى الخرق في التعميم. ولم يعمد الخبر لصيغ بالواقع والتاريخ فقط، بل فسد لاحقاً ليلجأ عمار قصائد الأسطورة والخيال أيضاً وإذا كان القصص القصير جداً والخبر يتشابهان في طابع التركيز والإيجاز، وبأن ارتكازهما على حادث بعينه ترتبط عناصر التعبير عنه عشوائية، وتتباين داخلها، إلا أن ما يفرق بينهما أكثر على نحو ما فسكت سعاد مسكين في كتابها، فإذ كان الخبير يقوم على استعادة قصة عادة ما تكون فولا مأثوراً أو حوفاً عارفاً، ويحرص على تحري الصدق التاريخي فيها، سيما إلى تطبيق وتطبيق الإعلام والوعظ، إلا أن القصة القصيرة جداً

أمر دأب وهو نوع دأب اتصال مقفلة وتمسكب الحية في شمسب خسر تعقيداً وسور حبيل خسر تشقة ووعب، كضقة خسر معدة من صموط الحية المعاصرة بشنى الأفكارهت والقهم الجديدة للنقطة، منذ ثمانهت القسور الخارب (20)، وتشترك القصة القصيرة جداً مع عدم من القسور والألوان والأحاسس الأدبية بمقومات، بقدر ما تلمس عنها جملة من الخصائص الفنية والشكلية التي سخصها بمبحث مستقل لاحق.

2- القصة القصيرة جداً والنسرد العربي القديم. تلاق والفرق.

إن الإفرار بانتفاء القصة القصيرة جداً إلى عائلة السرد القصير يحم عليه التعميم بانعقادها على جملة من قسور السرد وأنواعه، واستعدادتها من تقنيات وعامسرها المائنة والفنية. وقد بالغ بمصوم في هذا الاتجاه بأن جعل لقصة العربية القصيرة حد أمداد هذه القسور بخلاف من أحمه في إلبس الأصل العربي لهذه القصة منسجراً في مسه معتبه لب بالجدور العربية التراثية على حين ذهب فريق ثالث إلى تبني موقف التوثيق ببي الرايوس المتقدمين، فذاق بتأثر القصة القصيرة جداً لدى العرب بظيرته في أورب وأمريكا، وبالرواية العربية الجديدة في فرنس ومبرها، وأكسد في الألى نفسه - فرضية داسمها على جوانب من موروثا السري الخاخر. ممثلاً في الحبر والتادة وقصة المثل ونحوها (21).

ومهم ككن الأسر، طائست حقا أن ببي القصة القصيرة جداً وتراثا السري أكثر من تتلمع، مثلف بيهم أكثر من اختلاف وقد اضمخت سعاد مسكين بالوقوف عد ثلاثة من قسور هذا التراث مما يفقد أنها اقرب إلى تلك القصة، وأومج حصورا فيها - فوكية الإسلام بسور حقدانية أخرى تتلاقى - هي الأخرى - مع

تعكس قصة هفلاً كون امتداد إلى عصور
لاسد مذهب مرجعيتها عر واقعية معص بل
يحصن فيها مضمون الجدل شر ي ابداع حر
وترمي الى تحقيق بلاغة الامع بالأسس ثم إلى
بنيها المبردية ممتحة مرصقة، بخلاف بينه
الخير الملقطة البسيطة (23).

وعلى الرغم مما بين العنبر المدفونين من
تلاقي ملحوظ، إلا أن هفلاً مهم بطل محتك
بكتيانه ومقرماته الخاصة ولكفي يتحول الخير
إلى قصة بصمة عامة، اشتراط النقاد شروفاً،
أبرما (24).

- أن يكون للظهر أثر أو انطباع كافي.

- أن يصور حدثاً بطور

- أن يبرز نحو نقطة معينة.

ويضيف إليها جسم إلياس ملوثة أخرى
تقتضي بعبدة إنتاج الخير من خلال ربط الواقع
بالخيال، لا من خلال ارتباطه بالواقع مره
أخرى (25)؛ وذلك لاستثارة المتلقي، وحمله على
المشاركة انفعالية في فهم تجربة الابدع والتفاهل
معها، والحق أن التسليم بمتكافية تطور الخبر من
كفونه نوعاً إعلامياً إلى نوع أدبي، تماشياً مع رأي
المهتمين لامتداد أصول القصة القصيرة جداً
إلى اعماق السرد العربي القديم عموماً، يحمل
نهديداً واضحاً لحب، بعض مرون هذا الأخير لأن
الامر يقتضي - كلف هو بد - ميلاد نوع على
حساب انقراض حر يمتد عمره إلى مئات السنين!
والصواب أن القصة القصيرة جداً والحب قدس
أحدهم حديث والآخر تراثي أصيل، يشتركان
في نقد، ويختلفان في أخرى تعمس لكل منهما
استمالته بمصاحبه وفو يسه، و لا يكتفى
لصحة القصيرة جداً من سراج عن حسيته
ويحول إلى حبر على الإنشاق (26). كتب
أحدثت سعد مسكين، وهي مئة تمام في

قول

ويلوح من بين الأنواع المبردية التراثية من
حر لا تحظى القى من بينه وبين القصة القصيرة
حد من وشيخ دعاء درسي إلى اعتبار هفلاً
من صولب ملحمة إله الكعبة التي تختلف عن
الخير عن كثير من مستوى إد ابه ليست خبر
مبشراً و نداء مبشراً وإنما هي عبارة عن
تلميح لشبه حفي، ولقد يميي أن يتصور هذه
التلميح وسمعه حتى يتمنح السمع من
يسأل الفجوات من تلقاء نفسه وبسرعة (27).
فالواضح أن اثنين من خواص النكتة المدفون
في هذا التعريف تحترق في القصة القصيرة جداً
كذلك، وهما اعتماد أسلوب التلميح والإيحاء،
وعند التعبير يترك فجوات، أو مفاصل لا
تعيد دلال النص، ليملاء المتلقي بوصفه
عصراً مشاركا في إنتاج الدلالة، وليس مجرد
مستمع أو قارئ يستهلك النص المرفوض، وامناف
مسكين، إلى هاتين الخصصتين، خصائص
أخرى تشابهها النكتة والقصة القصيرة جداً،
وهي اللعب والمفارقة، واعتماد أسلوبية خاصة
مرتكز على الدقة، في انتقاء العظم القائم على
سرعة الخصال، والحدث الخلف والعبارة
الطريفة الباعثة على الانسداد في مديسه
الملح (28). وتكفيهم يختلفان من حيث الأداء
في الجمالية والاشتغال اللغوي، وبطلان نوعين
سرديين مستقلين بكتيانهما بصوراً يؤس معها
الخوف من دوس الأقدم منها في الأحدث.

ووسنت سعاد مسكين، في كتابها،
علاقة القصة القصيرة جداً بنوع "بني تراثي" حر
هو الأمثلة، أي القصة المختصية على لسان
الحيوانت بعبر ذلك دعاء أو تحكيكاً لتعريف
رمائل معددة قد لا تسمح بكتاب وطروف ما
بالتعبير عنها بأمة التقرير والوصوح إلى صميم
الحيوان تلتقي بالقصة القصيرة جداً في
استخدامها الرمزي، واتجاهها الحيوانت

والأسطورة والحروسة هالآلوي تمسحيل حبريه
لحدث اجتماعي أو تاريخي غير مألوف يذهب
بلعربي والآخر من تمر بقصرها النسبي. وقات
محمي يحضنه ممرى تلور حوله النادرة إم في
شغل استبد و سحره من وضع م و من بعد
من ممد الشحصبه وإم في شغل عظه
إنسانية ويكوي أبطائها، عادة من الطرفه
والمستقرى والبخله المغفلين والأصفياء، وتلب
عليهم الفارقات التي تسبح عس السباده أو
الخدعة (33) وباء على هذا الكلام، يتضح أن
ثمة حملة من جميعات النادرة تحصر بوضوح
في القصة القصيرة جداً، ونقصد - تحديداً -
الإكساث والمعارفة والإيجاز واليهد الرؤسائي
والمعزوية أحياناً من الوضع الخال أمام البطل.

والأسطورة، بوصفها حكايه تقدم تفسيراً
بدلته للعكون والتمتدات وعسار تطور الإنسان
ونحو ذلك، لتتلي بالقصة القصيرة جداً في أكثر
من نقطة، لعل أهمها الوقوف بين التاريخ
والخيال فلا أحد يقن أن الأسطورة حقيقة
معنى هاك من يؤمن بها، إلا أنهم لا يقرؤون على
الترجمه على مبدفها لقد تم انتقاء الأسطورة
بوساطة الناقدرة الشعبية، ثم اكتسبت
استقلالاً ريب دائب و جيب م تعضون القصة
القصيرة هي الأساس في الأسطورة، وهذا يحدث
عندما تشير أحداث القصة القصيرة ببطل فعلي أو
نصوري. فكيف حسدته في ممكن رومي معين.
وومسئله في إلمار تاريخي خادع (34)، ويقصر
حسم اليس ذلك فضلاً ي إلى الأسطورة عملية
خلق وإبداع أدبي إنساني لتتلي بالقصة القصيرة
حداً، لأنه لا تستطيع صيغة خطنها بعيداً عن
الرموز والمجارات التي تصوغ وهناب الفصال
لأنصابتها من خلال التعبير عن المشاكل
الشعوبية التي تحيط بالإنسان بدءاً من خلفه
وحتى يقته من جديد (35).

مُعادلاً موارياً لرؤية القاص. وإعطاه صورة
مكشوفة في الظاهر ودلالة مخفية في الباطن
وتبلغ نسبة التحول من قصص الحيوان إلى
القصص القصيرة جداً نميتها المثلثة عند بعض
القصاصين، ومنه القاص السوري زكريا ثامر
والقاص العراقي طلال حبيب في كتابته
القصصية القصيرة جداً لأخمس (29)، إلى
الأمثلة، في ثالث، من شيء سردي و حسم
سردي إلى صبح التعبير، لأنها تشبه تركيبي على
مستويين هامين، مستوى سردي عساره عن
حكايه على لصان حيوان تستهدف غاية أخلاقية
وإرادية، ومستوى آخر عساره عن تقرير حكايي
لهذه الغاية بصيرة مركرة لتفد، في الغالب،
شكل مثل مسائر (30) أو حكمة، ولكن هذه
لبية الثنية للقصة الحيوانية في ثلثتها تنقي في
القصة القصيرة جداً؛ لأنه، ترزع - كعب قال
ككاتب إسمائي - إلى كتابة طرفة يدور درس
الأخلاق، أو بدرس أخلاقي شاد، أو بتقديم درس
الأخلاقي مُعاداً (31)، وتخصر الأمثلة داخل
نقص القصير حد بمسورين تولجس مع التعبير
يحدث عن المعنى مستود مدلاً من المباشرة
المعبرية هـما إحدى الصورتين فتكفي في السرد
الحالين، على حين تمثل الثانية في الحوار
المباشر بين الشخصيات الحيوانية، مما يجعل
القصة القصيرة جداً استمره ككبرى مُعند أفق
انتظار المثلي، وتنبئه على الإحساس بالمشية
والمرابة (32).

ولصعب إلى م فكرته النقادة مُعاد أنواعاً
سردية براهية أخرى تشترك مع القصة القصيرة
حداً في بعض المقعد والأمور بشر ما تختلف عنها
في مسائل وخواص أخرى ولعل ذلك التشابه هو
لبداهم الموسوعي الذي حدا بعض فاديهما إلى
هتراس تأثر تلك القصة ببعض حقوات الأنواع
لشار إليها ومها - على وجه الخصوص - النادرة

تسرع تصو إذابة الفواصل، وتكسر الحدود اليومية المصطنعة اعتماداً بين الأنواع والأجناس الأدبية في التصوير الكلاسيكي، ولم يقتصر لتفتاح القصة القصيرة جداً على أنواع السرد الترتلي، بل امتدّ، أيضاً، إلى فنون السرد الحديث، وبلا جليتها، القصة القصيرة التي سبق أن اكتفينا - جرياً على ما استقر عليه رأي طائفة من ذوي القصة القصيرة جداً - أنها الجنس العام الذي تدرج ضمنه هذه الأخيرة؛ مما يعني استمرار عدد من مقومات هذا الجنس في القصة القصيرة جداً.

كل ما يؤكّد أن تتلحق إلى الحديث عن علاف القصة القصيرة جداً بمسألة أخرى غير سرديّة، لولا أنّنا نرى قصير هذا البحث على تساؤل علاقة هذه القصة - بحكم طبيعتها الجسدية السردية - بأنواع وأجناس من داخل دائرة السرد قصصية وإلحاشاً، فقد وفقت المناقشة سعاد عند علاقة القصة القصيرة جداً بالقصيدة، ولأسماء قصيدة النثر، فوجدت مظاهر حضور الثانية في الأولى حاضرة إليها في ثلاثة هي الإيحائية، والكثافة، والإيقاع (39). ومن وحي هذه العلاقة، بحث بعضهم اصطلاحاً لتسمية مفهوم القصة القصيرة جداً، هو "الأقصودة" ويصاف (إلى الظاهر الواردة في كتاب سبيل مسكن) تشدّ أخرى تمكّن الحضور الشعري في القصص القصيرة جداً جلياً ولغةً، أنشأ جاسم إلياس إلى بعضها في قوله يتصدد التصادم الشعري في السردية - تحديدًا قصيدة النثر أو الوهميّة - بكثرة والخيال، وقوة الأسلوب، والاستعمال الإيحائي للضمانات، إذ تحوّل اللغة بالقصصية من لغة التعبيرية دون الاعتماد على الطابع السردية، فالمصطلح النوعي المتولد من تصانٍ قصيدة النثر، أو قصيدة الوهميّة، مع القصة القصيرة جداً يحاول استناب هويّتها إلى حدّ يصعب التفرّق

وتفقد العراة بها. حديثاً منه وحين وأمع حبس بئر البهش والأعجاب والدموع ربما كذا الأضيق فيها مشجّعاً على الإقصاء في الخيال، والإغراق فيه إلى درجة تجعل للمتحدث يبدو ككاشيخ الذي أخرفه الهرم، وفقد عقله، فهذا ككامل لا يحاسبه أحد على ما يقوله (36). ولا يحد الدارس كبير صمودية في لئس جملة من معالم الخرافة في القصص القصيرة جداً، ولأسماء حضور المتخيّل الإبداعي الخلاق، وتوحيّ اليُمن الاجتماعي الجمالي، والحرص على الإدهاش وخرق أفق توقع المتلقي. وقد أكّدت هذه العلاقة عدد من أعلام القصة القصيرة جداً، منهم الإسماعيلي نوح من ميثوديت الذي أثبت ب "القصة القصيرة جداً تنتمي مع الخرافة في فرائها الدلالية والإيحائية (37)، بل إلى منهم من لم يجد غمضة في اعتبار الخرافة النوع الأدبي الأصل الذي انبثقت من رجمه القصة المدهورة (38).

نظّم، إذاً، مجموعة من الأنواع السردية المتواركة - مما وفقت عنده الدكتوراه مسكن - وما لم تفرج عنه - التي تشاركها القصة القصيرة جداً بعض مقوماتها ومظاهرها الفكرية والبنائية والفنية، لكنها - في الوقت نفسه - تمتاز بها بحدود من الخصائص المتأصلة التي تضمن تميزها التميز والفرادة، وفي القول - يفتح القصة القصيرة جداً على تلك الأنواع لا ينبغي أن يدفع إلى التسبّب لمصنوعة وجنت صدق لدى بعض دارسيها، وهي عدّ الخيرة والنكتة والأسطورة وغيرها من أشكال السرد القديم صولاً بحدوث منها القصة القصيرة جداً حديثاً هانقاص بين هس في مقدمه لا يقوم دليلاً خريّتاً على أن أحدهما أصل للآخر لأن الصلات والتشابهات بين الأنواع الأدبية أمر لم يقدّ يخفى على أي دارس، ممّا أن بدأت الشعرية الحديث

سردي قسم الدفاتر د حصور مرابيد في الساحة الأدبية وانه تملك عددا من الميراث هسلا من القوميات التي تنقسمها مع هون وأشكال تمييزية أخرى عديدة. وهذا ما أكدته جاسم إلياس بقوله إذا كان سؤال هل ثمة خصائص ومقومات فنية وبنيوية ولموية للقصص القصيرة جدا؟ صديقا لأوانه في بداية العقد السبعيني من القرن العشرين، بحاجة أنها لم تقدم لنا حمداً غريباً يكفينا لأن مستقرئ منه خصائص متميزة تحدد مسمي قوالب أو أصول نهائية، فربما في القرن الحادي والعشرين نمتلك كتماً هاتلاً من القصص القصيرة جداً تحولاً فياخذ دراسة الأصول والمفهوم والمقومات التي تحدد سمات هذا النوع وقد حظيت فضلاً بدراسات في معالجة القصص القصيرة جداً (41).

لقد سعت لب الضاربة المستمرة لكتابات مصاد مسكتين من التقاط جملة من المقومات التي نهدف خصائص للقصص القصيرة جداً، ولما كان بعضها مما تشترك فيه هذه الأخيرة مع أشكال أدبية أخرى؛ كالقصص القصيرة وقصيدة النثر ولعل أهم تلك الخصائص ما يأتي المختار - الإيجاز - الاقتصاد القول - التكثيف - الإيحاء - الخلق المالكوف - الإيحاء - التصديق - التوسيع والعق الدلائل - خفة الإيقاع وسرعته الناجتال عن حركية السرد الذي يستمر مفاقت الجملة الفعلية والقصيرة - تقديري الإسهاب والحشو - الدمش والمباغتة - المصارف والسمعية بعنبرهم استراتيجيتين خطيتين لكشف احتلالات الواقع والذات - التعبير عن اليومي واليهومي - الإلهام - التثوير للتجسد من خلال ملمحي الفراغ واليهام؛ مما يستوجب فارتد ذا مواهب خاصة تجعله قادر على التفاعل الإيجابي مع القاص القصير جداً التي يعمد مبدعها، حيث كثيراً، ركوب أسلوب الإيحاء والتلميح عوض التصريح

ببهم (40)، واتسمت القصص القصيرة جداً على فصول أخرى بصرية؛ كالتشكيل والسمية واستمادت منها، ويعتقد أن مثل هذه التقديرات نكل في حاجة ملحة إلى أن تبحث.

3- القصص القصيرة جداً الخصائص والجماليات

لقد أكدنا - في أكثر من موضع - أن لفتاح القصة القصيرة جداً على أجسام واسواق وفصول أخرى، أدبية وغير أدبية، قديمة وحديثة، واستمادت من تقاليد ومقومات في التأسيس لخصائصها الفنية، ليس معناه مطلقاً، تبعية لقصص القصيرة جداً لتلك الألوان القصيرية، واستساخنها لها، واحتدادها لخصائصها في الأداء والأبلاغ حسب انقل بالانقل، بل إن تلك، في الحقيقة، لم يمنع القصص القصيرة جداً من الاحتفاظ بتميزها، ومن الاستقلال بعدد من السمات الميزة المارفة، ونحن نسمح ما ألف من دراسات في نقد هذه القصص نجد أن المقد قد اختلفوا بشأن كيفية هذه الخصائص والجماليات، وعددها كذلك، اختلاف يتم على نسوت، إحتداداتهم في هذا الصدد ما بين إحتدادات عميقة رسيمة استطلعت وضع اليد على كثير من تلك الخصوميات، وإحتدادات مشوبة بخلط ونقص وأضحية جعلت أصحها يجرؤون علواً من مقومات القصص التي لا تقتصر على قصص القصيرة جداً فقط، بل تنسب أيضاً على الأقصوصة؛ مما يجعل مفهوم الخصائص، هنا غير ذي معنى!

وإذا كان بعض الدارسين ما زال يحفظ اليوم، من الحديث الصريح عن خصائص مميزة للقصص القصيرة جداً، التي قلب شوط مهم في أدبي المعاصر، وعرفت تطوراً واضحاً من حيث الكم والطيف مع هت برى موقف من هذا لتليل غير مقبول أنه لأمر واحد ماس وهو القصص القصيرة جداً التي قد تعددت نوع

ملمحها التطبيقي وما ينطوي عليه من صرب
واضح لمهوم الوحدة الكلامية على حين
تجلى الثانية في الطابع الديداكتيكي لأنها
يحكم قصصها الشديد - تستخدم قصصاً تعليمية
لتدريس اللعب الحرة و ضمن ابداعي لجريب
للتدرب النقدية عليها (45)

وخص نقد القصة القصيرة جداً عند
إسهامات. أيضا، في هذا المصنف فالنقد
الموري أحمد جاسم المحمدي يحصر خصائص
القصة القصيرة جداً في العرعة القصصية،
والجدة، والوحدة، والتكثيف (46)، ويجعلها
النقد الموري نبيل لتجلى خصائصاً هي
الحداثية، والتكثيف، والوحدة، والمزقة،
وفعلية الجملة (47)، ويبلغ بها مواطنه سليم
عيسى بعد صفاتي الطبع الحصري
والتكثيف، والمزقة، والسفرية، والأدب
ولاستخدام الرمز والإيهام والتلميح،
ومزقة القطعة، واختيار العنوان الذي يحفظ
للخاتمة مسلمات، والاعتماد على الخاتمة
التوضيحية الواضحة المبرزة (48)، وتحتل ثبات
الموشح خولم القصة القصيرة في ثلاث قطع،
هي الحكائية، التكثيف، والإنشاء (49)
وتجد الأمر نفسه لدى جاسم إلياس، وإن استبدل
الحاصنة الثالثة لدى ثباتها بخاتمة اللغة الموحية
الرمزية التي تعد انحراف الذي ترتبط عليه باقي
مكونات القصة الأخرى. كتب أنه يؤكد أن
لقصة القصيرة جداً جملة تقانات خاصة تتوكل
بها في التعبير عن الذات والمجتمع وأشياء الوجود
عامة، أهمها للمزقة، والتقصير، والاستهلال
والخاتمة (50)

في القضايا الثلاث التي ألمحنا بها، في هذا
القال، تعد، في الواقع، من أكثر قصص القصة
القصيرة جداً إلهاماً في النقد القصصية
المعاصر، تعرض إليها، بالدراسة والمناقشة،

والأدب، عن المقصود - التماس مع مدونات سردية
وشعرية قديمة وحديثة عربية وغير عربية
فالواضح من هذا الجهد تمديد خصائص القصة
القصيرة جداً، وتوحيها ما بين صفات موضوعية
وبديهية وشكلية وفنية وتداولية، وإن بالإمكان
جمع بعضها إلى بعض مما يقبل الجمع لاحتراح
قصتها إلى عدد أقل.

ولا ممان من الأشارة، في هذا السياق، إلى
أن محاولة رصد خصائص القصة القصيرة جداً
من القصة النقدية التي حظيت باهتمام دراسي
هذه القصة في المجالين الأدبيين والعربي وغير
العربي، فقد أجمل الناقد نوبس بريرا لينارس
(L.B. Linares) مميزات القصة القصيرة جداً
في سبعة مؤشرات دالة، هي: حضور عنصر
الدهشة - قوة العلاقة بين العنوان والحبكة
والنهاية - تقادي الجميل الطويلة، واستعمال الجميل
لتقطعة ذات البرة القريبة من الحبكة - اجتذاب
الشرح أو التوضيح - تنوع النهاية - القاعدة السردية
- الاختلاف عن السكتة رغم اندماجها من عائلة
السرد، وذلك في الأداء الجمالي والاشتغال
اللغوي (42)، ويضيف الناقد الأرجنتيني راوول
براسكا (R.Braska)، إلى هذه الميزات، ثلاث
أخرى، هي: الثانية - المرجعية - امتزاج الممنوع عن
موصفه بالاعتماد على التيمات الآتية للعب
بالأساطير، والتأويل الحر للغة المعاني المجازية،
واختصار الممنوع بها أو استعمال تقنية الممنوع
الروسي (43) وتعد الناقد المصري هويلد
روخو (V Rojo) مميزات القصة القصيرة جداً
في الآتي: شيق المساحة النصية - وجود حبكة
يتطلب الأمسك بتلايينها، جهداً خاصاً من القارئ
- عدم استقرار شكلها - خصوصية الأسلوب
واللغة - التماس (44) ويستضيف الناقد
المكسيكي لارو زافالا (L. Zavala)، إلى ما
تقدم، خصيصتين أخريين، تمثل الأولى في

- (11) نُشر بتاريخ 7 2 2007
- (12) عبد الحاتم السلاط، شعرية الواقع في القصص القصيرة جداً - مشروبات حارس الدار البيضاء، مدا 2007 ص 6-7
- (13) أحمد جاسم الحسن، القصص القصيرة جداً - مقارنة بمكرر، دار عسكرية، دمشق، مدا 1997 ص 18
- (14) محمد مهدي حسن القصص القصيرة - مقاربات أولى، مطابع الكيبي للتجارية، دبي، مدا 2000 ص 38
- (15) عبد المصطفى الرياني، الماكرو تهييل في القصص القصيرة جداً بالقرن، من منشورات مجلة مقاربات، أسفي/المغرب، مدا 2009، ص 13 بمرور
- (16) نفسه ص 13
- (17) نفسه
- (18) نظرية المنهج التشكيلي (تضمن التشكلات في الروس)، تر إبراهيم الحفيل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، مدا 1982، ص 83
- (19) مجلة صخرة، الظنطرة/المغرب، ع 13، بمرور 2008 ص 5 (من لائحة العدد)
- (20) نفسه
- (21) جاسم خلف إلياس، شعرية القصص القصيرة جداً، ص 55-57
- (22) شكري، حيد، القصص القصيرة في مصر، اصداق الكتاب، القاهرة، مدا 1994، ص 24
- (23) سعد مسكين، القصص القصيرة جداً في المغرب، ص 18
- (24) د. د. رشدي رشدي، القصص القصيرة مكتبة الأنجلو مصري، القاهرة، مدا 1970، ص 21
- (25) - جاسم خلف إلياس، شعرية القصص القصيرة جداً، ص 60
- (26) سعد مسكين، المحبة القصيرة جداً في المغرب، ص 19
- (27) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة حبيب، القاهرة، مدا 3، دت، ص 224

دارسو تلك القصص، وقدّموا تصوراتها واهتموا عمية من حولها. ولكن دون أن يحققوا أي إجماع بخصوصها، مما يزدح حنوية النقد وديميته في هذا السياق ولا ريب في أن دراسة القصص القصيرة جداً تثير قضايا وأسئلة أخرى، سنقود أبحاث إضافية لتأويل ومعالجتها، بحول الله، في القادم من الأيام.

(الهوامش)

- (1) من المداخلة التي شارك بها الباحث في كهرجان العربي الأول للقصص القصيرة جداً دورة فاعله بوزيان، لتعقد بالناظور - يومي 3 و4 فبراير 2012
- (2) سعد مسكين، راجع القصص القصيرة جداً بسمام، المغرب المصنف في ح 141 السبت/الأحد 18/17 مارس 2007 ص 4
- (3) سعد مسكين، القصص القصيرة جداً في المغرب (تصورات ومقاربات)، دار التنوخي - الرباط، مدا 2011، ص 15 - 16 - 42 - 48 - 53 - 58 - 61 - 69 - 73 - 75 - 96 - 102 - 110 - 131 - 114
- (4) نفسه، ص 16
- (5) جاسم خلف إلياس، شعرية القصص القصيرة جداً، د ر بنوي، دمشق، مدا 2010، ص 55
- (6) نفسه، ص 84
- (7) نفسه، ص 200
- (8) مثلا من كتاب القصص القصيرة جداً في العراق مهتم بهمام بردي، من منشورات المديرة العامة لتربية يهر، العراق، مدا 2010، ص 8
- (9) - همام بهمام بردي، القصص القصيرة جداً في العراق، ص 9، بتصرف
- (10) جميل حمداوي، من أجل نقية جديدة لنقد القصص القصيرة جداً (النقد الميكرو سردية) نشر مشروعه مطابع الأنوار للناشرية، وجدة/المغرب، مدا 2011 ص 8، بتصرف
- (11) نفسه، ص 80

- (28) سماد حسيكين، القصة القصيرة جداً في المغرب، ص 19
- (29) - جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً، ص 65
- (30) نفسه، ص 20
- (31) - نفسه
- (32) نفسه، ص 20 - 21
- (33) نفسه، ص 61
- (34) عريمال الإنسان والأسطورة، تو فاضل السموتوي، مجلة الثقافة الأجنبية، ص 2، س 11، 1991
- (35) - جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً، ص 62 - 63، بتصرفه
- (36) - نجيب كهيالي، ميت لا يموت (مجموعة قصصية)، ص 24 نقلاً من كتاب "شعرية القصة القصيرة جداً" لجاسم إلياس، ص 63
- (37) - جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً، ص 63
- (38) - نفسه، ص 64، (القصص، طب - تعديداً - الطكاكبي طوشي مدريا ميرو).
- (39) - سماد حسيكين، القصة القصيرة جداً في المغرب، ص 21 - 22
- (40) - جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً، ص 78
- (41) نفسه، ص 83، بتصرفه
- (42) سعيد بعبد الواحد، مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جداً في إسبانيا وأمريكا اللاتينية
- مجلة فلاف ساد، تصدرها مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ع 1، ص 1، 2004
- ص 33 - 34
- (43) نفسه، ص 34
- (44) - نفسه، ص 35، بتصرفه
- (45) نفسه، ص 35 - 36
- (46) - أحمد جاسم الحصين، القصة القصيرة جداً - مقاربه بـ كـ، ص 20 - 26
- (47) نقلاً من كتاب القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق لـ يوسف عطلي، مطبعة البرجي، دمشق، 2004، ص 41
- (48) سليم عباسي، البيت بيتك (مجموعة قصصية)، ص الملاف الفخارجي، نقلاً من كتاب من أجل نقية جديدة لنقد القصة القصيرة جداً لـ لحناني، ص 128
- (49) نقلاً من كتاب من أجل نقية جديدة لنقد القصة القصيرة جداً، ص 128
- (50) - جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً، ص 97 - 99

السياب بين الذاتية والموضوعية ..

حاضرة في قصيدة
"غريب على الخليج"

□ أحمد زياد محبت

أولاً - المقدمة:

المقصود بالذاتية أن يعالج الشاعر موضوعاً في داخل ذاته، كالحب أو الحرب والموضوعية أن يعالج الشاعر موضوعاً في الخارج، كأن يصف حلاً أو يعالج موضوع الحرب والسلام، والمقصود بالذاتية أيضاً أن يتبع أسلوباً ذاتياً في التعبير، وهو الأسلوب الغالب على الغالبية والمباشرة والوصوح، والمقصود بالموضوعية أيضاً أن يتبع أسلوباً موضوعياً في التعبير كالرمز وأسلوب القص والتوظيف الثقافي، فالذاتية والموضوعية هما في الموضوع وفي الأسلوب، وليس في أحدهما من دون الآخر.

ولم يعرف الإنسان في العصور الذاتية الذاتية والموضوعية، فما هو في الداخل أو ذاتي هو جزء مما هو في الخارج، وكذلك ما هو في الداخل هو جزء من الخارج، والداخل والخارج متداخلان ومتداخلان بعضهما بعضهما الآخر،

هذا الانعكاس والتعبير مطلباً ضرورياً، و سيجب حرماً من الوعي والمدن والضم والحضارة، فقد أنه جزء من معناه، الإنسان المعاصر وسبب من أسباب قلقه وتوتره، والنفس الشاعرية ما يزال إلى اليوم يسعى إلى توحيد الداخل والخارج، وهو في سوره وانعكاسه وإبداعه يوجد بين الذاتي

ونفس منهم مرتب بالأحر ارتبث طفيل .
بل هو امتداد له، وظلاله يمثلان وحدة لا تنقسم، ومع مرور الزمن وتطور الوعي وتطور أشكال المعرفة، بدأ الانعكاس ينمض بين ما هو في داخل الذات وما هو في خارجها، وأخذ حدهم يصحبل عن الآخر ويستقل، بل صبح

والموضوعي، وهما في الشعر الحق متجانان، بل هما واحد

ويتدرج ما يسمى الشعر إلى التوحيد حين لدخل والحدود بقدر ما يسمى العالم إلى العمل بينهما، ويقدر ما يتكون نجاح الشاعر في لتوحيد بينهما بقدر ما يكون نجاح العالم في العمل بينهما، فالعالم والمليح والمحقق والشاعري يسمى ككل منهم إلى إقصاء مشعره وعوامله ودائه عما يبحث فيه أو يحققه أو يعالجه، ولكن في التحالات كلها لا يمكن لفصل الكلي أو المطلق، ولا بد في الذاتية قدر من الموضوعية، ولو قليل، ولا بد في الموضوعية قدر من الذاتية، ولو قليل، فلا بد للمحقق أو المليح أو الشاعري من قدر من ذكائه أو خبرته كسبي يستكشف أو يصرق أو يعمل إلى حل أو تنجيه، ولا بد للشاعر والأديب من قدر من الموضوعية كسبي يتج عمله وينفي عنه الخطأ والضعف ويلتزم فيه ولو الحد الأدنى من المعايير الأدبية والتقنية، وما أشبه الذات والموضوع بدائرتين، يدخل جزء من إحداها في الأخرى بعض الدخول، وليس كله، فما عهد امتداد كلتي فصل الداخل ولا صمت بمنصنتين، والصالح الخالص الملم يكاد يفت في أقصى دائرة الموضوع بعيداً ككل البعد عن الذات، والمستمق في داته الاستمراق كله، يكاد يفت في أقصى دائرة المعلقة لذات، والشاعر الذي يوجد الذات والموضوع يفت في المنطقة الوسطى حيث تتداخل إحدى الدائرتين في الأخرى.

والمقصود بالذاتية معالجة موضوع ذاتي في داخل الإنسان، استخدام وسائل ذاتية في التعامل مع الموضوع الخارجي أو الداخلي، الذاتي أو الموضوعي، بما في المعالجة من انفعال وحيال. فالذاتية هي في الموضوع والأسلوب، وهي في الشكل والمضمون وهي في المادة والأسلوب

المعالجة، وكذلك الموضوعية، والمقصود بالموضوعية معالجة موضوع في خارج الذات، كسلطان أو المرحم أو الجبل أو الحروب، والموضوعية هي أيضاً معالجة الموضوع الداخلي أو الخارجي الذاتي أو الموضوعي بأسلوب موضوعي.

فئة موضوع داخلي وموضوع خارجي، أو موضوع ذاتي وموضوع موضوعي، وفئة أسلوب للمعالجة ذاتي، وأسلوب للمعالجة موضوعي، وعن الممكن معالجة الموضوع الذاتي بأسلوب ذاتي وبأسلوب موضوعي، فندما رلى أبو ذؤيب الهذلي أولاده الخمسة الذين مات بعضهم في إثر بعضهم الآخر تستقدم الأسلوبين، الذاتي والموضوعي، في الأسلوب الذاتي، بكفي واستعبر وحرر وتجرع، وقال

أمن اللون ورهبها التوجع

والنهر ليس بمعتب من يهزج

أودى بلي فاعقبوني حسرة

بعد الرقاد وهبوا ما تلجج

وفي الأسلوب الموضوعي نرى بثلاث شواهد في المليونية يحدث فيها الموت، الأولى الشور الوحشي القوي الذي يمجزه الصياد فيقتله، والظهرة الثانية الصناد الوحشي يرد لهاء للشرب مع آتة الأربع فيمجزه الصياد فيقتله وتجو آتة، والظهرة الثالثة هرسن قويس حاصد معارك صغيرة، وككل مهما بد للأخر، وقد انتهى، فتموزا الطعان، ثم منّا مفا، والشاعر بذلك يعالج موضوعاً ذاتياً هو حربه على أولاده يسلوبين: ذاتي وموضوعي، يقول أبو ذؤيب

والنهر لا يبقى على حديثه

حين امرأة له جدائد أربع

التوتر بين الذات والموضوع هو ما يمح العوان
سحره، فهو واضح وهو غامض، يقول كل
شيء، ولا يفكر يقول شيئاً، هو متناقض التصيد،
بالخصيص، ويكشف سرها، ولكنه لا يفي
عها، هو بعض منها، ولكنه مضمحل عنها ولا
غنى للتصيدة عنه

والعنوان في هذه التصيدة غريب على
الخليج يعتمد على اللغة للبشرة، وهو واضح
الوصوح كله، هو واضح في مرداته الثلاث،
وواضح في العلاقة بين مرداته، فكلمة غريب
تدل بوصوح على العرب والوحدة والانفراد،
والصكمة في تصغيره تزيد من الشعور بالعرب
والوحدة والانفراد، وحرف الجر على يرفض
مفهوم المكان، وكلمة الخليج مرتبطة في ثقافة
الفارئ العربي بالخليج العربي، وسوف نشير على
الشور لحيات ترتبط بالواقع العربي والواقع
العربي، ولكن هذا الموضوع ليس مطلق ولا
نهائي، بل هو وصوح غامض، أي إنه يشير المفصول
لمعرفة هذا الغريب، وسر غريبته، وسببها،
وعنجه مماناته، وبهاية، ومن هنا تظهر حاجة
العنوان الى التصيدة، ضعف تظهر ححتها اليه
وهنا ينتهي استقلال العنوان، يظهر ارتباطه
بالقصيد، فكما ينتهي فكره خارجها، ليصبح
جزءاً منها، ولكنه يظل مجرد متناقض

والعنوان به أنه جملة اسميه يدل على
المحسوس والمكش في المكان، يؤكد ذلك
حرف الجر على الذي يرفض الجلوس في
المكان وعدم الحول والانتقل كما يؤكد
المكان الخليج الذي هو مضطه القصيدة
وقد تجلى مند اليد في العنوان.

2. الافتتاح والاختتام

بفتح الشعر القصيدة بتصوير مكان
صاقت به نعمة درعا، يريد الخروج منه، هو

والدحر لا يبقى على حذائه

سبب آخرته الكلاب مضج

ضعف الكلاب الضاريات فواره

فإذا يرى الصبح المصدى يفرغ

والدحر لا يبقى على حذائه

مستحضر خلق الحنيد مقنع

فناديا وفواقت خيلاما

وكلامها يملئ اللها مضج

وكلامها قد علما هشة ماجد

وجلى الصلاة لوان شيئاً يفرغ

واي، من الصعب الفصل الحاد القاطع بين
ما هو ذاتي وما هو موضوعي، حتى في العلم
بمسه، فكيف الأمر إلى في الفن، فلا بد في
الموضوعية ولو قدر قليل من الذاتية، ولا بد في
لداية ولو قدر قليل من الموضوعية، ولكن يظل
الإنسان يتطلع إلى المصل بين الذات والموضوع،
ويسعى جهده إلى تحقيق المصل بينهما في العلم،
ويسعى جهده إلى تحقيق التوحد بينهما في الفن
وتلك هي مشكلة الإنسان المعاصر

وسوف نتناول هذه الدراسة قصيدة للسبب،
يفتح فيها موضوع ديب وهو عربته ورجيته في
المودة إلى الوطن، وهو موضوع ذاتي داخلي،
ولكنه يتنازع بأسلوبين ذاتي وموضوعي، وهذه
التصيدة هي قصيدته غريب على الخليج

ثانياً. بناء القصيدة

1. العنوان

عنوان القصيدة هو خارج القصيدة
موضوعي، وهو داخل القصيدة ذاتي، فهو داخل
وخارجها، في أن، وهو ذاتي وهو موضوعي في
أن، ومثل هذا التوتر بين الداخل والخارج، وهذا

الرمس، أي يملكه في الوجدان، ولكنه يفتده في المصن لأنه عنه بعيد. إنه المصراع بين المصن والرمس. وهذا هو سبب القاصد.

ويحت الشعر القصيدة بالشوق إلى مصن آخر يتوق إلى الرجول إليه، ولخصه لا يستطيع، حتى أنه ليتمسك بـ نكفور، لأمره قبله واحدة ولا يحار يقصل بين مصنها ومصنها الآخر، كفي يحمل إلى وطنه، ولكنه يجد أخيراً أن العودة مستحيلة، فيقول:

وأصبركم هان أعود إلى العراق (وهل يعود
من مكان نموزه النقودة وكيف كُنْخُرُ النقودم)
وأنت تأسكل إذ تجوع؟ وأنت تلتق ما يعودم)

به الكرام على الطعام؟ (م)

لتكفين على العراق

فما لديك سوى الجموع

وسوى انتظارك دون جدوى للرياح وللنوع،

إلى الشعر يجد العودة إلى الوطن مستحيلة، لأنه لا يملك حراً، رخصت السبيعه كفي يعمل من المصنوب إلى العراق، وبذلك تبدأ القصيدة بتسوء العرب لتنتهي إلى اليأس من العودة إلى الوطن، وهذا ما يريد من قسوة ألفظه

واقتراح القصيدة هو بمصن خديق معلق، على الرغم من أنه مفتوح، فهو من الناحية الجغرافية مفتوح، لأنه الخليج، ونظمه من ناحية نصمية مطلق، لأن الشاعر مقيد ولا يستطيع الرجول، ولأن الرمس على الشاعر وعلى الخليج تقييد، فالرياح نجس ولا تتحرك، وألوقت هو الظهيرة الحارقة القاسية، والرياح التي يتوقع أن تتحرك هي جاشة وضئف ألوقت أصيل، فالوقت يميل إلى الضروب، أي النهاية والموت، وليس إلى الولادة والحياة، ويحتلم عن هذا الافتتاح الحائق الملق افتتاح قصيدته أشوذة المطر، وقد كتبه في العراق بعد عودته إلى الوطن، وهو يستهلها

أرض العربة، وهو مصن حار، تقييد. اليأس فيه ينحركم ويصافرون، وهو قاصد مقيد، يريد مبادرته، ويبدأ الرجول عنه صمياً، والشاعر صمياً بتصوير المصن، وتعيد الرمس، يذل على الحالة النصمية التي هو فيه، وهو يصور المصن ويحدد الرمس بخطوطه عريضة، صمياً هو الحليج والرمس هو وقت الظهيرة، وقد أثقل على الشاعر الرمس، وصاق به المصن، وهو يرى المنهجين المكذابين، حيث يقول:

الريح تلهث بالهجرة ككأنها على الأسفل
وعلى القلوع تظل تطوى أو تشر للرجول
زحم الخليج بين مكثجون جوابو بحر
من كحل حاف نصف مار
وعلى الرمال على الخليج

جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج

ولكن الشاعر صرعاً ما يرتد إلى مصن آخر غائب، ولخصه مائل في وجدائه، وهو العراق، إذ يسرح الشاعر البصر وهو على الحليج ليمده هجر البحار لعله يرى العراق، وهو يشج ويكفي مذهب الوطن ويكرر المداء، وكل ما حوله يظهر بده العراق معه، حيث يتول:

جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج

ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من شمع

أعلى من المكاب يهد رغو ومن الضجيج

صوت تقهر في قرارة نفسي اللطفي: "عراق"

كفائد يصعد ككأسحابة ككأنهم إلى الميرون

الرياح تصرخ بي: "عراق"

والموج يمول بي: "عراق، عراق"، ليس سوى عراق.

وما هو مجمع أن العراق المثل في الوجود والحصص في الحيات، هو نفسه العراق المثب والبيد أيمد كله، ومن هذا التناقض يحس الشاعر بالأمسة، فالشاعر يملك العراق في

وفي النهر حياة، وليس ذلك عجب، بل إن ذلك النهر يبرجه مجدداً في ساعة المسحر. لنا تأكيد الحركة، ولتناقيد الاقتراب من المجر، ساعة الولادة والحياة

إن افتتاح أشودة المطر يضع بالخصب والحركة والحياة، يؤكد ذلك الأفعال المبررة التي تدل على اتساق حركة وامتدادها امتداداً لا يتحدد ينتهي. فالعين تبسم، والمفهوم تروق، والأشواء ترقص، والنهر يبرجه للمهاجر، والنجوم تبيض، وهي جميعاً أفعال حركة وحياة وخصب وبالمقابل تدل الأفعال على مفتتح غريب على الخلق على المستويين الجمود وحجم الحركة وتلخيص، فالجرح الذي يتوقع أن تكون متعرجة فهذا هي تلك متبشرة في موضوعها سكبها كالجشام التثقل وهذه المصرفة في الافتتاح بين غريب على الخلق وأشودة المطر هي للمهاجر بين اليأس من العودة إلى نهاية القصيدة الأولى، والثقة بحتمية ولادة الثورة في القصيدة الثانية التي هي كالأداء المجر

3- بؤرة القصيدة

وبين نسوة العرب وبأس العودة، يعلو صوت الومل ويتروّد اسمه: عراق، ويتجهر المحب له ولم فيه، وتكون بؤرة القصيدة متعلّقة مثلاً، يؤكد الشاعر فيه أن لا حب بل لا حياة حراج الومل، حيث يتول

أحببت إليك عراق روعي أو حبتك أنت فيه

يا أتما، مصباح روعي أتما، ولأني المسام

والليل أطلب، فلتسماً في دجاء فلا أنه

لو جئت في إليك القريب إلي ما كمل اللقاء،

للتقى بك والمراق على يدي، هو اللقاء

هوى يخض دمي إليه ككل دمي اشتها

جرح إليه كجرح كل دم الفراق إلى البؤ

يمكن ومن بعد، ولكنهم محتمس الاختلاف كله يقول في المفتح

هناك غابتا نخل ساعة المسحر

أو شرفتان راح ينأي عنهما القمر

هناك حين تبسمان تروق المسحور

وترقص الأشواء كالأشواء كالأشواء

يرجيه المجداف وهذا ساعة المسحر

كأنما البيض في خوربهما النجوم

لقد تم في هذا المفتح التوحد بين الحبيبة والومل والشاعر، فهذا عندها عينها نخل، وغابت النخل هي الومل، وهذا هو المكان، أما الزمن فهو وقت المسحر، أي المرحلة الأخيرة من الليل لمسه بالمجر وبدل يوحى الزمن بحميمه الامتاع والامساج وينشق السور وولادة المسحر والحياة، وبذلك فالزمن هو إملالة على لجر، والمكان هو الومل العني بغابت النخل، أي بالخصب والحياة.

ويؤكد ذلك كله الصورة التلقية، وهي صورة تصمم الزمن والمكان معاً، وفيه يشبه العيون بشرفتين، وهذا المكان يوحى بالإملالة على أفق واسع عريض، والزمن هو آخر الليل والقمر راح بعيد، وهو إن مسعة ابتدئ المجر وإملالة السور ولادة الحية، وبذلك يعدو الحظ من بالامساج على الأمل وعلى المسحر وظيف لا يكون ذلك وهذا الإملالة هو من خلال عيني الحبيبة التي يقدم له ذلك الامتاع الذي هو شيء من يتصور بلا يتهدى، ولعمري ابتدئ إلى ربه الحبيب، الأم والومل وهو الحميمه مصه. وقد عذب الأم والحميمه والومل وعشتر، دل هذا الحياة والولادة والحبيب ويؤكد ذلك كله أيضاً أنه يعمل ابتسامته تروق المسحور. فيكون الحبيب، بل ترقص الأشواء كالأشواء في نهر، وفي الرقص حركة وحياة وحب وفرح.

عكس. يؤكد ذلك أنه يجد الشمس في الوطن
جمل من الشمس في مواء. بل إنه يجد الظلام
فيه حميلاً لأنه يحتس الوطن

4. طول القصيدة:

والقصيدة صولة وهيها نصفين وحريبت
كثيرة، ولكنها متحدة في فكرتها، ولهمت
متوعة تنوع الاختلاف، بل هي متنوعة تنوع
الموسم الواحد وهو الشعور بالمرية والشوق إلى
الوطن. ويمتص عرس المعاني التي تصبغها على
النحو التالي

الشعور بالمرية = الحنين إلى الماضي =
الحنين إلى الأهل = إغلال الحب للمرأة والوطن =
انتظار الاجتماع بهما = إغاة الغيبة = جمال
الوطن = الشوق إلى الوطن = عذاب المرية = كل
المرية والوطن فيها = الشوق إلى الوطن = جمع
الحال من أجل العودة = الحلم بالعودة إلى الوطن
والنوم فيه = انكسار الحلم = استمرار المعاناة =
لا نهاية العذاب

تلك هي المعاني التي ترويضها القصيدة وهي
متداخلة وبعضها متشعب ببعضه الآخر، ولا
استطرد فيها ولا خروج عن الموضوع، بل بعضها
يشود إلى بعض في ترابط عضلي انفعالي، لا في
ترابط منطقي لأن الشعر ليس منطقي ولا مقدمات
ولا نتائج، فالقصيدة تقوم على التداخي الحر،
وهذه هي طبيعة الشعر عامة، والعناني خاصة
لقد قسمت القصيدة في أسلوب لغوي الشاعر
وعبرت عن تجربته، فالقصيدة تقوم على المعاء
لا على الأفكار، ويص الأفكار التي جاءت
فيها بأسلوب تشريحي، جاءت عبر التجربة، من
وخلال ولم تكن حكماً مجردة

٦- الغنائية

والقصيدة سداخ هدية لا نوتر فيها، ولا
تأزم، ولا صراع، على الرغم مما فيها من شعور

الشمس أجمل في بلادي، من سواها، والظلام
حتى الظلام هناك أجمل، فهو يحضن العراق
شوق النجني إلا اشراقاً من الظلام إلى الولادة
إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائفون

أهلون إنسان بلادي

إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن
يكون؟

إن المقطع السابق من القصيدة هو كناية
في الوجه، نقله من صدر في الدائرة فهو من
صدر المنح في القصيدة، وهو دانت، وبهذا
انقطع ارتد عذب القصيدة، وهذا التكن في
هذا المقطع هو البديل من الصرع والبرم في
الباء الدرامي، والقصيدة لا تقوم عليه، إنما
تقوم على المعاناة والانسياب الألفي

وفي هذا المقطع يقدم الشاعر نموذجاً فريداً
للحب، هو اتحاد حب المرأة بحب الوطن. وحب
لوطن بحب المرأة، فهذا هب واحد، وليس هذا
فحسب، بل إن تحفه لا يكون مجرد
اتحاد، إنما يكون بتحفه مما في الوطن،
وليس خارجه، وهذا يعني أن حب الوطن هو الهد
الذي يحتضن الحب، ومن غير وطن أو خراج
الوطن لا حب ولا حياة. لقد وجد الشاعر الوطن
والعبيبة، وخالجها بضرب المعاديب المشي به
انما، وصير الحجاب للمشي يؤكد اتحدهما،
وتكرر هذا الضمير، يؤكد وحدتهما، ثم
جعلها مصباح روحه، وجعل الليل يحتم عليه، ثم
طلب منها أن يشاع معاً، حتى لا يتيه وهذا
التوحيد بين الوطن والعبيبة جديد في الشعر
لعمري من ناحيتين، الأولى جعله الحب لا يتحقق
إلا في الوطن لا خارجه والشبه قوي الوض
على علاقته من عبر شرط الحمن لتحرره وهو
الذي كان يواصل من قبل لكفي يحدث التمييز
في الوطن، وهو الآن يشتاق إليه على أي وضع

أوليه تعبر عن ذات الشاعر، وتمثل جزءاً من هذه الذات، وجزءاً من الوطن نفسه، مما يعني وحدة الذات والوطن. يقول الشاعر متحدداً عن تلك المادة الثقافية السبية

هي وجه أمي في الظلام (م)

ومثلها يتزلقن مع الرلى حتى أنام

وهي التثليل أخلاف منه إذا ادلهم مع الدروب

فاحتكك بالأشباح تحطف كل طفل لا يروب (م)

من الدروب

وهي للطفلة المموز وما توشوش من حزام (م)

وحكيك شق القبر حله أمام غفراء الجميلة

فاحتزها.. إلا جدله.

زهره أمتك التذكير

ثورتها الوجاج ترحمه أكف المصطفى

وحديث مبني الخفيض من للوك الغابرين؟

وفي موضع آخر من القصيدة يستعين الشاعر موضوعاً بالثقافة ليوفقه للتعبير عن معاناته وعذابه، فالشاعر يعني لتراب الوطن في المعنى حكاه يحميه في وجدانه، وهو يشبه نفسه بالمسجد للمسيح عليه السلام وهو يحمل صليبه ويجرد في اللبلة متذبذباً، فهو لم يصب ليسترخ من الغشاء، بل هو يحمل صليبه ويجرد في المسألة، أي إنه يعاني من آلام الجسد والروح، من آلام الصليب وللنفس، فمدحه مزدوج مصاعب، وصعابه يصغر هذا يسهريف الذي يحمل الصعرة، حيث يقول

بين القري للثبيات خطاي واللدن الغريه

خنت لربك المسيه

وحملتها فلما المسيح يجر في اللغي عليه

إن توظيف الثقافة هه مختلف عن توظيفه هناك، فعنصر عمار وحزام والتور وحكبات العمة عن الملوك الغابرين هو مجرد ذكر تذكير تعريفي مباشر ليس مقصوداً لدأته وإنما لاسترجاع عهد

بالتقص، ولا غموس في القصيدة ولا تعقيد ولا رمز ولا إيهام والقصيدة تقوم على حضور ذات واحدة هي ذات الشاعر، وهي تسمى ألم البعد عن الوطن، والرغبة في العودة إليه، وهي تصور حالات سثير العواطف، وتقدم تجليات مختلفة لشعور واحد، وهي تنتمي من داخل هذا الشعور. وهو الشوق إلى الوطن، ولخصه لا تميز نحو مأزم أو تصعيد، بل تتداح حادثة في حمة أفضي في دوائر قد يتداخل فيها الشعور وطمس ولخصه لا يتأزم، ويؤكد ذلك أنها لا تنتهي إلى حل، وإنما تنتهي إلى يأس، فليس بالإمكان العودة، وتنتهي النهاية مفتوحة على المجهول، على الرغم مما يبدو أنها مغلقة على اليأس، وغياب الرمز أو للتعميد أو الغموس لا يضي عن القصيدة العمق وقوة التأثير، فمما لا يمي عهد التجديد بل هي حديثة في موروث وبسته ووسائل التعبير فيه.

ثالثاً، عناصر مكونة في القصيدة

6. الثقافة:

تظهر الثقافة في سميج القصيدة، وهي موزعة في شتغل مختلفه فقرة تظهر مده أوليه هي جزء من ذات الشاعر وجزء يص من الوص وثرة حري تظهر الثقافة محوره وقد يدخل منه الشعر بموسميه فاحصه لغرض محدد، فالشاعر يسترجع ذكرى حدثه المجهور، وهي تحكي له عن غفراء الجميلة وحبيبه عروء بس حزام، ويسترجع ذكرى التثليل وخوف الأمصال من العودة إلى البيت متأخرين، فقد تحملهم الأشباح، ويسترجع ذكرى التور، وذكرى مده وهي تحكي له حكايات الملوك لعابرين، والثقافة هه مسترجعة من أيام الطفولة للتعبير عن الماضي والتعلق بالوطن وحيه، وإيدو الثقافة هه عيمراً غادياً، وهي مجرد منظون من محكوسات القصيدة، وهي مسترجعة كمسلوة

الأبسطكامل من توغلب الشاعرة تبني الصن،
وتمنحه نهجاً قارسخ التجربة في الوجدان،
وتسعد على التواصل معه. وتحب تنوع في
الباء القنالي، وتكسر من حدة العنلية، وتفتح
النص على أفق إنساني.

7. العلم:

من الطبعي للقصيدة النابعة من الدات أن
تقوم على العلم لا على المنطق، ومن الطبعي أن
تحمس القصيدة، حسب ينقله بمرسل الشاعر
وراءه ويحلم بصبح يستيقظ فيه فيجد نعمه
في العراق يتسم بسبحه الذي ويقول

أترأه يأنف قبل موتي ذلك اليوم المهد؟

سأفك في ذلك الصباح وفي السماء من السحاب

كسبر، وفي السمات برد مشبع بطور آب،

وأزج بالثوب بقاء من ناصي كالصباح

من الحرير يفت عما لا يبين وما يبين

عما نصبت وكنت لا أتمس وفيك في بقاء

ويضي لي وأنا أمد يدي لألمس من ثيابي

ما كنت أبحث عنه في ضمت نفسي من جواب

لم يملأ الفرج الحلقى شهاب نفسي كالضباب؟

اليوم - وأندلق السرور عليّ يجهوني - أعود!

ولكن ذلك الحلم سريعاً ما يتعلم عدم
يصنع الشاعر كجهد نفسه أمام الواقع، والعودة
مستحيلة، ومن هذا التباين بين الحلم والواقع
تصير للمائة، ويظهر الواقع أقوى، وتبدو الدات
مضطحة على تصب، فليس لها سوى أن تطلق
الحمرات، والحلم في طبعه ذاتي، ولكن
الشاعر يتفده وسيلة موضوعية للتعبير عن شوقه
إلى العراق، وهو أقوى تعبيراً عن الشاعر من تلك
الحمرات والتأوهات التي يطلقها، وهو أقوى
تأثيراً في المتلقي، ويصح القصيدة بعداً حدائياً،
يعني التجربة.

المؤولة، هاتجاة هذا أسلوب ذاتي، أما ذكر
السيد المصح هو ذكر محور غير هـ الشاعر
وبدل وجعل من نفسه مشابهاً للسيد المسيح، بل
جعل نفسه يحمل الصليب ويماني من حمله ومن
معاه، فالتقاء هـ أسلوب تعبير موضوعي

ويظهر في عمق القصيدة بعداً تقابلياً آخر
يمثل في قول الشاعر

إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائون

أهلون إنسان بالذمة

إن خان معنى أن يكون فكيف يمكن أن
يكون؟

فهو يشير من بعد إلى مقولة هـ ملك في
المسرحية التي تحمل اسمها عنواناً، وهي قوله
الشهير رخصون ولا يرضون تلك هي
المسألة؟ ولامر لا يتعلق بمجرد رخصون
لأنه عقد ي رخص وأمر رخص مرة
وهضامة وخبريه ولا يرضون حياء ي ر
يشترى العرة بالعباءة، لا أن يشترى الحياة بالمره،
وهو ما يعبر عنه الشاعر العربي القديم بصورة
أخرى يقول

عش مزبلاً أو سه واته كسريم

بين طمن القنا وخلق الهند

وقد جعل السياق الوجود الحق مرتبطاً بحب
الوطن، ويشفي وجود الإنسان إلى خان وقوله،
وهذا أهل مصر من معاني الوطنيه إذ ربط
الوجود الحق بالانتماء إلى الوطن، لقد صاغ
الشاعر حكمة ومنطقاً وفانوماً، ولكن ليس
بالحكمة ولا المطلق ولا المصور، لأنه ساعه غير
نحريه ومن حلال مداء، ولم يأت موعظه ولا
حكمه لقد جاء في مبادئ حالة، حكم جاء
ككلام هـ ملك في مسرحية، وتوظيف الشاعر
للبعد التقابلي هـ بوليف موضوعي، يحدم
عرصه، وهو التعبير عن داته المعترية وهذه

8. الإلصاق (الكولاغ):

تظهر في القصيدة تقاليد قديمة جديدة وهي الإلصاق. وهو مصطلح مقبول من عالم الفن. حيث يقوم الفنان بالصدق عناصر من الواقع في لوحته، ككأن يلصق في اللوحة علبه تبع أو فلم ومبعض أو زهرى، وتكون مثل هذه العناصر بذرة، لتصبح اللوحة تجسيدا واقعا، والشاعر يلصق في القصيدة كلمات، ينقلها من الواقع. ويلصقها في القصيدة، الأولى كلمة "عراق". وهو يرسلها أمة من صدره، وتردده الريح معه. ضيق يردده لوح ثم يسمعه في دوره 'سلطوة' في لحنه حيث يقول

صوت لحنه في قرارة نفسي الشكلى: "عراق"

كأنه يصعد كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي: "عراق"

والبحر يقول بي: "عراق، عراق، ليلى، سوى عراق"

إن كلمة عراق المحصورة في المتلح المصيق هي صوت يتجهر في نفس الشاعر، وهي صوت نطقه الريح، وهي صوت يطلقه اللوح. والشاعر يتل هذا الصوت. ويلصقه في القصيدة. ولو أتبع للشاعر أن يلقي القصيدة لكان عليه أن يملق بكلمات العراق بأصوات مستعارة عن صوته

والكلمة الثانية هي كلمة خلية، بلطفه العاصي، الذي يدلي على المظلم والإشعاع المروجين بالألوان والاحتراق. والشاعر يسمع هذه الكلمة، يتصالح بها عليه الناس، فيعسى بالقهر، لذلك ينقل الكلمة إلى القصيدة بلطفه العاصي، ويجعلها بذرة، لتنتقل إلى اللقطة ما تحمل من إحساس بالعمق وشعور بالذل والقهر. فيقول

ما زلت أشرب مترب القمعين أشعث في الدروب

تحت الشمس الأجنبية

متخالف الأمطار، أبعد بالسؤال بدأ فندبه

صفراء من كل وحى، كل شعلا خرب

بين الميون الأجنبية

بين احتراق وانتهار وأزوار أو "خلية"

واللوت آمون من "خلية"

من ذلك الإثلاق قصص الميون الأجنبية

قطرات ماء معدنية

والكلمة اللصقة في القصيدة هي عنصر موسوعي ولطفه تثير مشاعر ديبه، وهي ذات تأثير كبير من وصف الشاعر نفسه أو الحدث عهد. تلك هي قيمة المصدر الموسوعية وخدمته للجوانب الدائبة وهي التي تمنح القصيدة بعدد الحدائي

9. الصور الذهنية والصور البدئية

تقوم القصيدة على التصوير ورسم لوحات ومشاهد تمثل حالات وجدانية، والصور فيها كثيفة وكثيرة ومتعددة، وهي في معظمها جديدة، والقيمة ليست في الجدة فقط، وإنما في مناسبة الصورة للحالة. وحملها للانفعال وقدرتها على التوصل. وبعض الصور ليست جديدة فخصيب، بل هي مدبشة، على الرغم من أنها أولية جداً وبسيطة، ومنها صورة العراق وقد اختصر في دورة 'سلطوة'، حيث يقول

بالأص حين مررت بالتهى سمكت يا عراق

وكفنت دورة أسطوانة

وهذه الصورة تدل على تناقض حاد بين العراق في انتمائه الجغرافي وهو يختصر في أسطوانة مسموعة في مساحاتها المكانية، فكيف تدل على تناقض آخر بين عظمتها ومثل واختزاله في دورة 'سلطوة' يحد. ومثل هذا التناقض يثير في النفس قلق وجيرة وشعوراً بالفقره ومن الصور الدهشة صورة الشوق إلى الوطن وقد شبه هذا

لشوق بحاجة المريق إلى الهواء وشوق الجبين إلى
الولادة حيث يقول

**شوق يفتن دمي إليه فكأن كل دمي اشتهاه
جوع إليه كجوع كل دم الفريق إلى الهواء
شوق الجنين إذا اشترب من الظلام إلى الولادة**

إن حاجة المريق إلى الهواء وشوق الجبين إلى
ولادة صورته لونهش بدائش تهبوا عن حاجة
عصبية أساسية هي الحاجة إلى الحياة، وقد شبه
بهم انشوق إلى الوطن والحبيبة، ومن هنا فكيف
أهمية هاتين الصورتين، أي في صورتها تعبيراً
عن الحاجة إلى الحياة، والذي أحال الشاعر إلى
مثل هذه الأفقار أو الأحاسيس هو جبه التكبير
لونه وشوقه إليه، فجعله يدعو مثل هذا للنهي
البداي في التكبير، وهذه الصور ستبقى
جديدة، بل ستبقى مذهلة، لأنها صور بدائية
فطرية فلولية، والإدماش فيها ليس ينهي، ولا
يمكن استخدامها، هكذا جزأف في أي موضع
ضرب، ومن هنا تبدو خصوصيتها، ومن المفضل
تأكيد ذلك بالإشارة إلى صورة ضافت جديدة،
ثم عدت قديمه وتطرق الشعر حتى يليق
فما صحت ما لوه، ولا تثير الدهشة، وهي تشبه
الشاعر نفسه بميريف يحمل الصخرة و
يدفعها وقد أكثر الثمراء من استخدامها حتى
بليت، وهكذا صور الفطر وتشبيه الرمز به،
ولكن تشبيه الشوق إلى الوطن بشوق المريق إلى
الهواء و شوق الجبين إلى تولاد، صورة ليس
تتكبر، وما يهده ليس تمد، وخمس الدهشة فهي
لي يهده.

10. التفعية والإيقاع

التقصيدة مبنية على تفعيلة الكامل
متق على، وقد وزعها الشاعر على أسطر
وعالها ما فكأن يجعل في كامل سطر أربع
تفعيلات، وفي حالة مائة كس يجعل في السطر

الواحد تفعيلتين، أو خمس تفعيلات، وفي حالات
قليلة جرى صن يدور التفعيلة وفي بعض
الحالات ضرب بديل التفعيلة يربط حرف
مسكن على حرف فتصبح متععلن مثل
الخليج الأصيل الرجل عراق ب الظلام، وفي
حالات أخرى يركب التفعيلة بصيغة متحرك
مسكن على آخر التفعيلة، فتصبح متععلن،
مثل العيون الأحنية قطرات ماء مغنيتها مدد
اعروبي هدني وبسي وتفعيلة متععلن متغيرة
الحرفضة دمرة الإيقاع قوية الثبر، وهي تفعيلة
الكامل، وهو من البحور الأربعة التي كان
العرب يكثر من النظم عليها، وهي الكامل
والبحر الطويل والواطر والكامل من أكثر
البحور قوة، ومناسبة للمواضع الجيدة، ولا يصح
إذا قل أو دبل.

والقصيدة وأصحة الجرس، شديدة الأصر،
قوية الإيقاع، وإذا ما وزع السطر وفيه ربع
تفعيلات على سطرين، أصبح في سطر سطر
تفعيلتين، وغدت القصيدة من مجزوء الكامل،
ويؤكد ذلك ورود تفعيلتين على سطر واحد في
بعض الأسطر، ووجود هذه الأسطر متي متي،
وليس في أسطر مفردة، سوى مرة واحدة، فكأن
الحسن الموسيقي لدى الشاعر يابى عليه أن يورد
تفعيلتين اثنتين فحسبه، فهو لا يورد إلا أربع
تفعيلات، لا على سطر واحد وإنما على سطرين،
هذا أشبه ما يكون بشرطي بيت من مجزوء
الكامل، وفي حالات قليلة جداً لا تبع هذه أصابع
اليد الواحدة يورد خمس تفعيلات، وهذا لا يعني
رد القصيدة إلى الكامل، وإنما يعني تطويع
تفعيلة الكامل، فكيف يعني ارتباطها بالحسن
للموسيقى الجبري، وعدم انتماءها عنه، فكيف لا
يعني انتماءها عن الحدائق، بل هي جزء لا يتجزأ
منها، لأن الحدائق لا تملك بالوزن وحده، إنما

كالكند يعمد كالكسحانية كالكدموع إلى المبرون.

الريح قصرخ بي: "هراق"

واللوج يعول بي: "هراق"، هراق ليس سوى عراق

ويلحق بالجيم في المقطع نفسه حرف القاف مسبوقةً بالراء وبينهما الألف حرف مد، وذلك في كلمة عراق، وهي تتكرر خمس مرات في أربع أسطر، لتعطي جرساً موسيقياً، يثير الإحساس بالحنق، وحقائقه حشرجة في الصدر، أو عصاة في الحلق. يؤكد هذا الإحساس ما يتصل به من ألفاظ الدموع والمويل والصراخ، وموجع هذا الاحتساق وهذه الغسمة إلى البعد عن العساق والشوق إليه، فالشاعر كمن يشرق لدى ذكر الوش ويمس شوق إليه وقهراً بسبب البعد عنه فقد صاعدت الأحرف المتكررة على إحداث نفاذ داخلي، وهي تتداعى على دافعة الشاعر، يستدعيها جسد اللوسقي، فتأتي عموية، لتضع الإيقاع الداخلي.

ولقد نوع الشاعر في حروف الري، وجعله تتكرر في غير نظام. فقد تتكرر حرف الري ثلاث مرات، وربما أربع مرات، وقد يغيب بصفة أسطر لهمود إلى الظهور ثانية، أو ثالثة، ومن ذلك التكرار بعد غياب حرف الراء المسبوقة بحرف مد، وهي تغيب غير مرة لتظهر ثانية، وتعمل من أكثر الأحرف التي سمحت القصيدة إشباع المتبر القاف في كلمة عراق، والدال في كلمة

عود

رافعا. الهناء اللقوي:

[. . .] اللقة لقينة:

يعمد القصيدة على لغة قوية متينة تمار بقوة بدء السطر وترايب حواء الجمه ومصاح الكلمة. وقد اجتريه ونشده الله في القصيدة لغة بي نعم و بي الحبيب المتني فهي متمسكة في قوة. لا حشويه ولا روالد

تجاوره إلى ملهمة الرؤية والبداء والنشكيل والتدابير الشعرية

في الاعتماد على تميلة الضمحل هو أسلوب تعبير موموعي خارجي، يشترك فيه الشاعر مع كثير من الشعراء، وإن مصروفه بهذه التفعيلة، من تدويل وترهيل، وتحكم في عدد التفعيلات هو أسلوب ذاتي، سمح التفعيلة خصوصية في استعمال

والإيقاع لا يبع في القصيدة من البحر فقط. إنما ينبع من الحروف والكلمة، وعظمي الوقوف عند المقطع الأول ليظهر الإيقاع واضعاً، فصي المقطع الأول من القصيدة يظهر حرف الجيم، بثقله، وحقائقه، وغلظته، وحقائقه يفتح على صدر الشاعر، فيعيق به نفساً، ويتبع هذا الحرف في الأسطر التسعة الأولى لتتكرر أكثر من عشر مرات، مرة في السطر الواحد تارة، وأخرى مرتين، لتعطي الإيقاع الصلب القاسي الثقل، ولاسيما في تابه أربع مرات في نهاية أربعة أسطر متتالية، لتصبح رويد ثقيل، ويمتص ملاحظة هذا الحرف في الضمحل في الضمحل الثالث بـ لـجيرة، ضالجم، الحليج، جولو، الحليج، جلس، الحليج، لـج، الضجيج، قصير، اللوج، حيث يشر

الريح تهل بالهجرة كالكجرام على الأسيل

وحلى القلق تظل تلوي أو لثخر للرحيل

زحم الخليج بهن مكثجون جوكو بهار

من كل حاف نصف حاري

وعلى الرمال على الخليج

جلس الغريب يسرح البصر المسرح إلى الخليج

ويهد أهداه الضياء بما يصنف من شجج

أهلى من العباب بهن رغود ومن الضجج

صوت قصير في قرارة نفسي للكلبي: "هراق"

صفراء من كل وحشي، كل شعاع خرب
 بين الميون الأجنبية
 بين احتلال وانتهاز وأزوار أو "خطية"
 وللموت آمون من "خطية"
 من تلك الإشقاق تصمره الميون الأجنبية
 قطرات ماء معدنية

إن القصيدة تقوم على تصوير حالات إثر حالات، وتقديم مشهد إثر مشهد. وبهذا هذه الحالات والمشاهد أزمة وأمسية وأمسية وأشخاص وأوصاف، وتذكر تطول الجملة، وتمتد العبارة، فالبنية العامة للقصيدة بنية تصويرية، وليست بنية تقريرية. فالقصيدة لا تقدم معاني أو أفكاراً، وإنما تصور حالات، وبذلك تتوهم اللغة والرؤية وتسممان مما لتقدم قصيدة جدالية

13. الفعل المضارع

تقوم القصيدة على الفعل المضارع، لتصوير حالة العرب للجانس على التحليج وحده ينتظر الأوبة إلى الوطن، والفعل المضارع يثقل الحالة، فيجعلها حاضرة في وجدان المتلقي، ليعيش بها ويعمل ويشعر، والشاعر لا يصف الشعور، ولا يسمي الحالة، وإنما يصور الوصف، ويجمع المتلقي في قلب التجربة من خلال الفعل المضارع، ومن المحسوس ملاحظة الأفعال التالية والتشبه إلى ما تصور من حالة

الرياح تلتهث، الشلاخ تظلل تظوى أو تتشر للرحيل، جلس العرب يسرح البصر، ويهدب، به يصعد، أترج بصرخ.

وحين يسترجع الشاعر الماضي، لا يصعب وصفاً جامداً، ولا يتحدث عنه، بل يثقله حاضراً حياً متحركاً، فوجه أمه وصوتها يترننان، والنخيل يوم فكان ملأاً يحاف منه، والأشباح في

وتظهر المصاحبة في التلميح بكثيرة، مهب الهجير الجند الفلب أدنهم أضف أوصيته، عيار، منسمة، الأملار، أزوار. ياره، الثوبه، ومعض هذه الألفاظ قد يبدو عربياً، لأن استعماله في الحديث اليومي قليل، والشاعر يستعمل تلك الألفاظ بجرأة ويقدمها في سياق يحفلها وأصحة مستماعة جميلة وتظل للغة قوية حتى عديم تقترب من الحياة اليومية للناس في الحظ أو في الشارع حيث القصص أو في عودته إلى حياة الجدة المجرور، ولخص هذه القوة لا تحني العنطة أو الضموة، إنما تعني الهمد على الصعف والبهشة إلى لغة القصيدة لغة شعرية مصققة، خالية من الزوائد والحواشي، وخالية من الترادف ومن تكرار المعنى الواحد في أكثر من لفظ، ويحسن القارئ بسلسلة الجمل، وتدفق المعنى، من دون تمحك، حكم يشمر بطول النفس، في الجملة والمبارة والمقطع، وفعل المقطع صب في جملة لغوية واحدة، إن لغة القصيدة هي لغة السياب، بما لها من خصائص تميزها، وأهم طول الجملة التجريبية والاعتماد في الغالب على الفعل المضارع، والصفة المدهشة

12. الجمل الطويلة الطويلة

تقوم القصيدة على العبارات الخيرية الطويلة الممتدة، وهي تحتوي في داخلها مجموعة جمل فوامه، المصنف أو الوصف أو تصوير الحال، فكم بطول الجملة أيضاً بالحال والصفة والمقطع، وهذه العبارات الطويلة تشكل جسد القصيدة، وهي الغالبة عليها، وقد تمتد على بضعة أسطر، بل تضاد تشكل مقطعاً شعرياً ضاملاً. كقول

ما زلت أضرب مترب القيمين أشعث في الدروب

تحت الشمس الأجنبية

متنطلق الأملار، أبعد بالسؤال يدأ نديه

يصوره. والرج بالخطي في خضم التجربة
بعينيه حذره

4. الصفات

لا يكثر الشاعر من الصفات، وهو
يستخدمها بقدر، مما يدل على أنه لا يعمد إلى
الخطو، ولا يعتمد على اللغة بقدر اعتماده على
الصورة، وهو يستخدم أنواعاً مختلفة من
الصفات، فمنها ما هو عادي، ومنها ما هو
متميز، منها ما هو مأكوف لا جديد فيه، ومنها ما
هو مختلف جديد ككل الجودة. كما تختلف
الوظيفة بين التأكيد والتحديد والإيهام، فمن
الصفات العادية في القصيدة وصف المألوف بأنها
عجوز، وهي صفة عادية، وظاهفتها تحديد عمر
المألوف، وهي غالباً ما تكون عجوزاً، إذ تقوم
الجدة بتقليد شعر الأجداد، وتقوته من القمل،
وهكذا وصف عمراء بأنها جميلة، فهي صفة
عادية، إذ لا يمكن أن تكون عمراء غير جميلة،
وذلك يعمد وظيفة الصفة هنا مجرد التأكيد،
ومثلها وصف التور بأنه وهاج، ووصف صوت
العمة بأنه خفيض، ولكن الشاعر يستخدم
صفات أخرى نادرة موجهة لا تطلو من جدة
ولامش، تبرز من حالته النفسية فهو لا يرى
على الخليل رجالة أو مصافرين أو مصطافين أو
تجاراً أو بصالح، وإنما يرى رجلاً من أمثاله
ككاهن مشرد، وحصاة حزين، أي إنه يرى
دائه أو أنه يستمد دائه على شكل من وراء، فهو
يؤمن

زحم الخليل بين مكثجون جوابو بهار

من كحل حلف نصف حار

ومن الصفات الروحية وذات دلالة مميزة،
وصف الشاعر نفسه بأنه، لكل

موت تقجر في قرارة نفسي الشكلى: "مرأى"

فهو لم يقل نفسي اليتيمة، بل قال شكلى،
فكانه أم فقدت أبها، لا كأنه ولد فقد أمه،

الدايمي تحلف الأفعال، واللفظة المعجور
توشوش، حيث يقول

هي وجه أمي في الظلام (م)

وصورها يترلفان مع الرؤى حتى أنام

وهي اللؤلؤ الخاف منه إذا أدم مع القروب

فاكتك بالأخباخ تخلف كل ملل لا يروب

من القروب

وهي المقلبة المعجور وما توشوش عن حزام

إن الأفعال المضارعة تثقل الحدث، وتضخمه
مثل أمم المتلقي، يراه وينفعل به، ويهشه،
ولذلك تنفي التقريرية عن القصيدة، فهي لا
تقرر حالة، إنما تصورها، وهي لا تسمى عطفة،
وإنما تستثيرها، وهي لا تصف شيئاً إنما تمثله
تمثيلاً وصار تخلفه حدث بقى الآن ويثبت
في النفس كل ما يمكن أن يثبت

وإذا كانت القصيدة تبحث للماضي وتجسده
حاضراً، فإنها تصنع الأمر نفسه مع الحاضر،
وتجعله مثلها بما تشيع في النفس من أفعال
المضارعة، ومن ذلك المقطع التالي

ما زلت أحسب يا تقود، أحسكن وأستزيد

ما زلت أتقص، يا تقود، بكن من مدد الخرابي

ما زلت أوقد بالماحتكن نالذتي ويلبي

إن مسيحه ما زلت تصير عن حالة واضحة
مستمرة، يؤكد هذا بعد ذلك العمل للضارع الذي
يلي تلك الصيغة، كما يؤكد استمرار الحالة
لتحضر، وعلى الرغم من اتكاف المقطع السابق
على اللغة المباشرة، فإن الصورة الشعرية لا تعيب
عه، بل تتألق فيلتمعه المقود يهده نهدة داره
ويابه، وكأن المقود هي الدفة والنار والحياة

إن العمل المضارع الشائع في مصانيع
القصيدة يساعد على استحضار الحالة التي

وهذه الصيغة البلاشعورية تدل على مقدار انتماع
بصن الشاعر، حتى وكأنه يحتضن المراق في
قلبه، ويحس أنه فقد العراق، ولا يحس أن العراق
فقدته، وهذا دليل على مقدار حبه الكبير
للعراق، لأن حب الوالد للولد أكبر من حب الولد
للوالد.

ومن السمات الطريفة والموجبة وصف
الشاعر للشموخ بأنها اجنبية، فالشمس هي
شمس واحدة، ولكن الشاعر يجعلها شموخاً،
لأن لكل بلد شموخه، ومن هنا تأتي الصفة
الاجنبية. فهذه الصفة انماحت عن البلاد لتحقق
شمس البلاد، مع أن الشمس هي الشمس نفسها
في كل مكان، وهذه الصفة تسمية تدل على
شموخ الشاعر بالعربية، والشاعر في الحقيقة هو
الأجنبي، ولكنه لا ينظر إلى ذاته نظرة
موضوعية ولا إلى العالم من حوله، إنما ينظر إلى
كل شيء نظرة ذاتية، لذلك يرى الشمس اجنبية
وهو الأجنبي، وهذه الرؤية تتسق مع رؤيته
لشمس في بلاده أجمل من الشمس في سواه.

15. التكرار

يكرر الشاعر كلمة العراق، وما هي
بكلمة، وإنما هي ملئ، وهذا التكرار دليل
على حبه للعراق، وشوقه إليه، وتأكيد لآله
بسبب بعده عنه، والشاعر في الحقيقة لا يكرر
الكلمة إنما يستخدمها، وهو يرى التكرار ككلمة من
حوله يكررها، وهذا هو الفرق بين أن يكررها
هو وأن يكررها التكرار، هو يحس أن العراق هو
العالم كله، ولكن مع ذلك هو بعيد عنه، فهو
من حوله، وهو في قلبه، ولكنه عنه بعيد، وفي
تكرار كلمة عراق ما يشبه الدموع وهو يشرق
به يؤكد ذلك قوله

سوت تهر في قرارة نفسي التكرار: "عراق"
كالماء يمدد كالسحابة كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي: "عراق"

وللوج يقول بي: "عراق"، ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون وأنت أهدأ ما تكون

والبحر دونك يا عراق

بالأمن حين مررت بالتهوى، سمعتك يا عراق

وهكنت دورة أبطوانه

هي دورة الأمل من عمري تكوّن لي زمانه

إن هذا التكرار يعني استعصار الوطن في
القلب والسمع، هو دعوة للوطن لكي يكون
مثلاً على الرغم من التأني، هو نداء العاشق لولته
عندما يذكر اسم من يحب ليترب به ويحرب،
وهو يمويد، الساحر عندما يكرر اسم شيطانه
لفي يحس وهو استدعاء لخص موحد عند
يأتي منه وبه أو ربه، ففي هذا التكرار
سلوى وفيه شفاء، وهو تكرار غير إرادي، يمدد
عن القلب.

خاتمة - خصائص عامة

16. النظرة الطفولية

يملك الشاعر نظرة طفولية إلى العالم
وهي نظرة شعرية، تؤخذ الصديق والبراءة والحب
والعفوية، ضد ثقافة الداية، والتشديد على
تقوم على هذه النظرة، وتظهر بآثارها في بعض
الواضع، ومبهم، رؤيته الشمس في بلاده جميل
مما هي عليه في سوى بلاده، مع أن الشمس هي
حميل في كل مكان، ولكن حب الشاعر
لوطنه جعله يمتلك مثل هذه الرؤية، بالإضافة إلى
ما في هذا الحب من صدق وبراءة ونقاء، إن كان
من الممكن أن يكون شيء حب حقيقي من غير
هذه الصفات، وكذلك رؤيته الخلال في وطنه
أجمل، لا شيء، إلا لأنه يحتضن العراق، مع أن
الشاعر تكاد للظلم والظلام، وللوطن الحق لا

إلى الشاعر يعني من الوطن، ومن أجله يمسى
 ضل المشكلات ويجعل لمشكلة محصورة في
 بضعه ترانيم بعد يمضي ر الوطن هو الأضر
 والأهم. هل تدع مسج إلى الوطن ومربط به ولا
 شيء يحور بينهم. إنم مشكلة هي محض
 تقود. ولد سواهم عد إلى الوطن وهذا لا يقتل
 من قدر للعائد وحجمه، بل يريد قوة، إذ إن
 ما يحول دون العودة أمر سهل، هو أمر عادي،
 وهم يريد البدء قوى من لدنهم. إذ لا تستطيع
 العاطفة وحدها فعل شيء. في النظرة
 الموسوعية، وتكسر الوطن الكبير، والعاطفة
 قوى. في النظرة الدائمة، ولذلك يمسى الشاعر
 المصنوع ثقافة، ولا يدكر سوى النشود، وبلا
 هذا ما يؤكد ثنية النظرة الطموحية الدائمة،
 وهل الشاعر (لا ملعل كبيرة أو هل الشاعر (لا
 إمسى يمتلك ذاته، ولا يريد أن يخرسها؟ ومن
 هذه الذات يبع الشعر وحب الوطن.

١٧. السحاب واوديسوس

إذا كان أوديسوس في الأوديسة قد عانى
 من عذاب العودة إلى الوطن. وقد عاد متعباً،
 وساعته ربة الحرب والدقة أليم، ليجد زوجته
 في انتظاره وهي له. فهل الشاعر = في القصيدة =
 يكتفد من الشوق إلى الوطن، ويهاني من ألم
 بالبعد عنه، وهو يلهم بالعودة، ولكنه، في
 القصيدة، لا يعود إلى الوطن، ويحل على شاطئ
 المربة. يشر بالياس، كان الشاعر يكتفد
 قصيدة البلاوة:

إن شخصية الشاعر في القصيدة هي
 شخصية البطل المصعب الذي يعاني من الفرية
 والاعتراب هو يعني من غريه انكسر. إذ يحس
 بالبعد عن الوطن. ويدرك ر بينهم ماء من
 البحر لا يمسى قطعهم، حتى إنه يرجو براءة
 الطفل وبموية الشاعر أن تكون الأرض من عور
 يحار حتى يتمكن من المير إلى الوطن، وهو

يقبل بالظلم في وطنه. ولكنه لا يمسح بالوطن
 بسبب الظلم يقول

الشمس أجمل في بلادى من سواها، والظلام

حتى الظلام هناك أجمل، فهو يحتضن المراق

وتتجلى الرؤية الطموحية أيضاً في تسمية الأ

تسمى الشمس من راضيه جرة، وتسمية أن
 لارض تمتد كذاق، ولا يحار تقبل بمس
 البلاد عن بعضها الآخر، ولكن هل يكتفى هذا
 كفى يمسير إلى بلد فيصلا؟ إلى حسب الوطن
 وشوقه إليه وحبيه إلى أهل جيله يمتلك مثل
 هذه الرؤية الشعرية الطموحية. فيقول

لعل المسائل لا تقاضي راضيه عن سفار

أولت أن الأرض كالألق المرنى بلا يحار

ومن الطريف أن يجعل المشكلة خطية
 محصورة أخيراً في النشود، وهو لا يملك في البلد
 العرب النشود، وكيف يملكها وهو يعيش من
 أحطيات الآخرين، ولذلك لا يجد سبيلا إلى
 العودة بسبب اشتد النشود، حيث يقول

ما زلت أحسب يا تقود أمكن وأسند

ما زلت أنقص، يا تقود، يمكن من مد اختراي

ما زلت أوقد بالباحثين تافذتي وباني

في الضفة الأخرى هناك صديقي يا تقود (م)

متى أمود؟ متى أمود؟

أراء يلزف قبل موتي ذلك اليوم السعيد؟

واستمرات. فلن أمود إلى المراق وهل يعود

من كان تعوزه النشود وكيف تُدخّر النشود (م)

وأنت تاكل إذ تجوع؟ وأنت تتلف ما يعود (م)

به الكرام على الطما؟ (م)

لتحسكن على المراق (م)

فما لذلك سوى الدموع

وسوى انتظارك دون جدوى للرياح وللشوح.

العلم إلى كل ما فيه هو معلومة وطنية صريحة تنور في نفس كل عربي يحب وطنه وهو بهذه الفطنة يعبر عن عصبة إنسانية ويرفض من انحله إلى الانانية لا بمعجزة موضوع عالمي كتحرب والسبب والمفرد والحرع وإنما بمعجزة موضوع ديني، هو الشوق إلى الوطن، وتخصه بصديق هذا التغيير عن هذا الشعور الذاتي المردي استطاع الارتقاء إلى المستوى الإنساني، ومن خلال التصوير لما هو معني استطاع أن يعبر عن الحب للوطن، وهو الحب الذي يمكن أن يمد مثلاً لكل حب وطني صادق. يؤكد ذلك المقولة التي ي طرحها من وجهة نظره الشخصية حيث يقول

إني لأعجب كيف يمكن أن يكون المختلفون

أهتوئ إنسان بلادته؟

إن خفن معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون؟

وتبدو هذه المقولة صادقة، وهي جميلة، ومع أنها جاءت في شكل حكمة أو مقولة دعائية، تظل ملتصقة بالمشهد، ولا تير فيها دناءة لأنه خاف في سبق لتجربة

سادساً - دراسة القصيدة من الغار:

19. للنسابة:

يذكر الدكتور عيسى بلاطة في الصفحة الثامنة والستين من كتابه بدر شاطر السداب وهو من منشورات دار الهدى في بيروت سنة 1972، أنه في 22 تشرين الثاني 1952 قامت مظاهرات في بغداد فهداه القوميون والشيوعيون، وسمل زعمه الزوراء رئيس الأرض النوا سور الدين محمود و على الحكم العسكري، واعتقل كثير من أصدقائه بدر شاطر الحميات، فهاجاً إلى البصرة، ومنها عبر شمل العرب على قارب إلى عبادي في حورمات، وهناك روده حرب

يعني من اعتراوب الدف هو يرى الشمس جنية، ويرى الميوز أجنبية، وهي تنظر إليه نظرة أفرأ واحتقار، وحسب تشفق عليه تقول، خطيه وهذه العائاة تنصب عليه فرداً لذلك يستجد بلأصمي يسترجعه، فهدكر أمه وعمته ويدكر سماء قرينه الحبيبات منة يظلمه الرجال، ولذلك يستجد بالحبيبة، ويريد أن ينتقي في الوطن، لا أن يلتقي في البلد الغريب، لأنه لا يريد له شدة العربة والاعتراوب منة، وما يريد من معدته بسبه من العودة لسبب ذه هو افتباره إلى المال، وإذا فخر أوديسوس يستجد بأثف ربة الدكة والحصنة كلف حزبه امر، وهي بالنسبة إليه المخلص، فلي لشعر لا يجد مهر لأصمي الطقولي يلوذ به، والنقد بالنسبة إليه هي المخلص، وهذا هو المرق بين المثل في عصر الملاحم والبطل في عصر الهوانم.

18. من المعلية إلى الإنسانية

يتبنى المنياب في هذه القصيدة بالوطن، ويشترك إليه، ويعصمه الحب، ويسميه ويشمو بسهم ويجعله أجمل من العالم كله، حتى الشمس فيه أجمل من الشمس في سواه وحتى الضلام فيه أجمل، فكيف يصور في القصيدة ملاح من الوطن ولأصميا وطن الطويلة حيث للخليل والجمدة التي تروي قصص التاريخ والمنة التي تروي الحكايات الشعبية، وهو الوطن الذي نللم فيه السماء، وتلق عليهم أبواب اليهود، وهو الوطن الذي يشم فيه رائحة النجيل، ويستمتع بدلاوة الطل في الصيف الحار

ويدل النص على برعة وطنية جريفة، قولها الحب، ويس التذكير أو الاستعلاء، وعماذف الشوق والرغبة في العودة إلى الوطن، وليس في النص شيء من تمثيل كومن على العالم، وليس فيه شيء من الرغبة في سيطرة الوطن على

وليس هيها قصص ولا دراما، بل هي تسداح في دوائر عمادها التداخي الحور، ومع ذلك تظل القصيدة من الشعر الحدائي، بها هيها سدات شعريه جديده، قوامها (سوكيف التكايف، والصورة، المدهشة، والاعمد، على نقاب الإيف) وتصرع الصوب والرؤيه الطفولية البدنيه التي يرتقي بالتجربة من التحلي إلى الإنساني. بها هيها من صدق في التجربة، وعوية في تصوير البيئة المحليه

إن القصيدة ذات امتداد أظني، ولصاحب لا تحلو من عمق فهي، وعلى الرغم من التشاؤم لتسيطر على القصيدة، والياس لدي ستهي إليه، فيه نطل معبره عن حاله إنسانية مؤثر التمدد، وهي تمتلك مقطعاً تتألق فيه الشعرية ولا يمكن للمتلقي أن يهمل، لأنه يرتقي إلى مستوى إنساني واضح، بالقولة التي يطلقها من خلال التجربة، وهو البؤرة في المص، ويتمثل في قول الشاعر:

أحببت فيك عراق روعي أو حببتك أنت فيه

يا أتنا، مصباح روعي أتنا، وأني المصاء

والليل ألبق، فلتشأ في دجاء فلا أنه،

لو جشتر في البلد الغريب إلي ما كمل اللقاء،

للتقى بك والمراق على يدي، هو اللقاء

شوق يفضي في إليه مكان كل ذي اشتها

جوع إليه كجوع كل دم الشريق إلى البراء

الشمس أجمل في بلادتي، من سولها، والظلام

حتى الظلام هناك أجمل، فهو يحضن العراق

شوق الجنين إذا لشراب من الظلام إلى الولادة

إني لأعجب كيف يمكن أن يكون الخائنون

أخوين إنسان بلادي؟

إن خان مضي أن يكون، فكيف يمكن أن يكون؟

والقصيدة لا تتغلى عن قيم الشعر العربي

ثورة الشيوعي بجوار شعر إيراني باسم علي زتلك، وفي أوائل عام 1953 خاض عهداني على ظهر سمينة شراعية متوجه إلى الطوقيت، وفيه سر مع عدد من رفقه الشيوعيين في بيت امتدادهم وعمل يسر في شركه ضهربه لصكوت، ولصكه كان يحس إلى مائه وكس يحلم في مهي يجتمع فيه أكثر العراقيين، وكس في حاجة شديدة إلى المال ليمود إلى يده، وقد عاد إليه بعد سنة من الشرد، وفي تلك الرحلة، وهو في الطوقيت، كتب قصيدته "عريب على الحليج"

سابعاً - خلاصة

لقد كانت القصيدة وقفة تأمل، غاص فيها الشاعر في أعماق ذاته، فصور الحاضر بما فيه من بؤس وشقاء ومعاناة، بسبب الفرية، واليحد عن الوطن، ثم استرجع الماضي في الوطن، ولأسماء أهدم الطفولة، ونظير المرأة التي يحب، وأكد أن اللقاء الحق بالحبية لا يمكن أن يكون إلا في الوطن، واستنكر الحينة وأزنها، ثم حلم بالعودة، ولم يلبث أن مضى على الواقع، ليدرك أن العودة إلى الوطن مستحيلة بسبب نفوذ وهو بذلك يستشرف المستقبل هبنا منه اليأس إلى القصيدة مقيدة بالحضر وهو الحليج، وهي تجر هي شيقه وثقله ولصكه حرة في الرمان، فهي تتنقل بين ماض وحاضر ومستقبل، وقوامها الأحساس بشوة الفرية وشوق العودة إلى الوطن واليأس من إمكان العودة، والقصيدة ملوثة، وقد ساعد ملوثها على استيعاب تجربة الشاعر، وكما تقلب بحره بين ماض وحاضر ومستقبل تشكلت كذلك بحرية بين تقاد و عناصر وأدوات فنية متعددة

وما تصعب به القصيدة من غير شك هو العائية، فالقصيدة لا تقوم على صراع ولا على نمو أو تطور، وليس هيها تعدد في الأصواب،

القديم. ولا سيما مما يشهد بالإيمان والسيادة وتظل معاصرة على التوضيح، ولكنها مع ذلك تحقق فيما حدائبة قصيرة، ولا سيما ما يتعلق بالصورة الجديدة المعيشة، والقدرة على الإنجاز، والتوظيف التخليق، وهي في الوقت نفسه تتجسد الموضوح والتعقيد وتتمدد على

الرؤى ولا تخلو من عمق وذلك تحقق الانتهاء إلى الحدائق، مع عدم الانقطاع عن الثروت، كما سخلق من الذات، وتمتدح بأساليب تغييرية موضوعي، وبلا هذا كله ما يجعلها قادرة على الوصول إلى المتلقي، ويحفظ لها القدرة على التجدد والبقاء



قراءة نقدية في المجموعة القصصية (قبو رطب لثلاثة رسامين) للخامس مصطفى تاج الدين الموسى

□ د محمد رياض ونار

العالم الذي تصوره قصص الكاتب هو عالم استهلاكي تحول فيه الناس إلى مجرد سلعة: ثياب ومعاطف ودمى بلاستيكية، لا روح فيها كما في قصة (التاريخ الحديث للمعاطف). وعالم استهلاكي، أو عالم يتحول فيه كل شيء إلى سلعة لا بد أن يكون عالمًا يعتقد إلى الحب، هذا ما نقرؤه في قصة (حارس السبما) التي يسمي بطلها إلى العنقة الفقيرة والمحبوبة في المجتمع، إلى الطبقة التي تقع في أسفل السلم الاجتماعي، حيث الفقر والنؤس والحرمان والفقر إنه عالم يعج بالمشكلات، فئمة قطيعة بين الإنسان والإنسان، بين الرجل وزوجته، كما في قصة (تمثال من تلج)، وبين الإنسان والآخر كما في قصة (أسباب المشاكل). إنه عالم تسقط فيه العصافير على الأرض ميتة، لأنها لا تجد ما تأكله كما في قصة (حارس السبما).

لأنه غادر مدينته، مذهبه النصايات وجاء إلى حياة الناس التي تحولت إلى فهو مظلم وإذا فكم الإنسان قد فقد الرحمة والحب، وتحول إلى وحش لا يشبع من الدماء والقتل، فيل قلوب الحيوانات أصبحت أضغر رقة من قلوب البشر، فحتى قلب المأز اعتصره الألم والحرص عندما سمع وراي ما حل بالفتاة والشمعة والرجل، في

وهو عالم تبدو فيه حياة الحيوانات أفضل بكثير من عالم الإنسان في قصة (قبو رطب لثلاثة رسامين) تتحول حياة الناس إلى قبو رطب لا شيء فيه سوى العنقة والعصر والأهمل الشيمة، فئمة فتاة عارية في ثلاجته، وفئمة شبيب يتررب بدمه من لكتف، وفئمة شمعة بلا صوه. هذه الحياة التي تسمى تجاوزا حياة لا يقبلها حتى المأز الذي يدم

لوقت الذي كان فيه الرسامون الثلاثة يبررون في رسم لوحة فائتمة للحياة، لوحة حالية من الرحمة والحب

شهر أن يهمن العكازات بالحسب وبسيلة للعلاس حملته يحرق الفتاة والرجل من سجنهم الأبدي، ويدفع بهما إلى خارج القيو، حيث الموء والنور والحب والحركة

إنه عالم أناسه عاديون فقراء، لكنهم يحملون مستقبل أفضل لأبنائهم، في قصة "حياة في الصحاب" قصة رجل عادي فقير، يحمل كتابا في البلدية، يجمع القمامة من المخرجات، ولكنه يعلم بعد أفضل، فهو ينسج لابه الصمير أن يصبح صاعقا، لذا يطلب له الجرائد من الشاب الصعطي الذي تصرف إليه ذات يوم في مساحة المخرجات، وفي القصة موزة حبة لفتن لطيفة المسحوقة في المجتمع، وموزة حبة لفتن الداخلي الذي يتعاطف معه البرلوي قائلا: "هناك، على الجدران الذي انبثقت التصديعات، ثلاثة منامف رثة لا تمتلك راضرة" ملته على المسامير كهمم انفق، منه نفس بوح ببعه في أرجاء المعرفة عطر الناس العاديين"

إنه عالم فقد فيه الكثير أسباب التواصل، وحلت القطيعة بينهم، في حين نجد الصغار من ذلك وضوا ممسكين بالحب، في قصة "شيء ما لا يموت" يعيب الروح وتنتشر الأم ووحيد الطعل الرصيح يذوم الموت، ويتحدى الجوع، ويصبح

إن عين القاص تمتلك القدرة على التمدد إلى أعماق الوجود والحياة، وهناك لا ترى إلا اللون

الأسود، حيث تحولت الحياة، حياة الناس إلى كتابوس مرعج لا يني يصعد على الوعي الذي تمرى فيه عبور الحياة والواقع المعيش معقدة باللون الأسود، فالتشكلات بين الناس صغيرة وشبه قطعة بين الإنسان والإنسان، وثمة ريف ونفاق، ونفسك بالثافة، وشدة ظلم، فالرجل يظلم زوجته ويتمسك بدكتورته، ويتعالى على المرأة العكاز الصمير، هذا بالإضافة إلى قتل طفل ما هو جميل ومشرق في الحياة، فقد أشهر الإنسان مسنما وأطلق النار على الجميل والممتع في الحياة، واستل مسطحي ودبح البهدة "حارس السينما"، والرسامين في قصة "في رمل ثلاثة رسامين" رسموا في لوحاتهم الثلاث رسومات مرعبة تعبر عن الجحيم الذي آلت إليه الحياة، وإذا كان أحدهم رسم التشعة من فوق نر في رأسها كضاية عن التسلام وفقدان الأمل بتخلص، فإن الصمير لا يعلق الباب في وجه الأمل، فما زال هناك لمحات سعيدة، وما زال الإنسان يتمسك بالحب، وما زال هناك شيء لا يموت، وشدة أمل يطلع من داخل الروح، وما هي ذي قضاة الثلاثة تغادر سجنهم البارد، وتسلل الشعة لتضيء غممة القيو، وتحرر الرجل ذو المساعد المتور، ويخرج من معاً من ضلام القيو، من ضلام الحياة إلى الخارج حيث الشمس والنور والأمل والحب

في قصة "موت الخوف" يهني العكازات على خيط الأمل، خيط النجاة من كتابوس الحياة عدم تحول إلى حميم يسجن في دينة البراة والصعاه والحب، فالمرأة الصميرة التي وقعت صيحة مجتمع جاهل وضالم، مجتمع دكتور يمارس فيه الرجل سلطته المطلقة ولا يقف من

يتصطب مع الناس الصالحين، ويرفض الناس السامعين إلى الصبي والتبرجر، والمتصطبين بتقشور والتلف في الحياة. ونكسه يوجه هباءً لادع إلى الإنس بشكل عام في قصة "شجر الشياطين" ويرى في الإنس أصبح ببر الشيطان نفسه في المفكر والخداع والبهاء.

القصص في المجموعة عموماً تدل على امتلاك الكاتبة لتقنيات فنية مكشوفة من وراء عالم قصصها تهر بالتمسك والحيوية للدين بعد أن سر نجاح العمل الإبداعي، والتدين تحقق من قدرة الكاتبة على كتابة قصة قصيرة تستلهم من القنبر القصص السامع السابق في بحثها عن صوتها الخاص الذي يميزها من غيره، ويجعلها علامة فارقة في المستقبل.

إن الشخصيات التي يقدمها الكاتبة في قصصها يقلب عليها السعي إلى اليأس الرومانسي عن البطولي، كما في قصة "حياة في الصبيان" وقصة "موت الخوف" وقصة "حارس السبيل"، وهذه الشخصيات تبدو وديعة ومليحة ولا تمكن به قوة لتغير واقعهم سوى لهرب من الواقع في قصة "حارس السبيل" والعلم بهياة أفضل كشخصية عامل النظافة في قصة "حياة في الصبيان" وهذا ما جعل الشخصيات الشائنة تعيب عن قصص المجموعة

على مستوى البناء الفني سرائر قصص المجموعة بين سرد حادثة واقعية ضمنية بالذلال والإيهامات الإنسانية، أي ما يسمي بالسرد الواقعي، والسرد الاستعاري المروج بالعائرية، أي السرد الذي يهوس على التداخل بين الحلم والواقع والحقيقة والخيال، فمن النوع الأول

هي فيه سوى القدر الذي يأخذ زوجه الطالم إلى غير رحمة

في قصص مصطفى تاج الدين الموسى شخصيات تنتمي إلى الطيف العقيرة في المجتمع. وأخرى تنتمي إلى الطيف البرجوازية المتوسعة. وقد وقع الكاتبة في مطب تقسيم الناس إلى صيغتين فقيرة وغنية و تسعى إلى التحرر الأولى بدد فقيرة غنية عادية حيرة تحلم بمدى جمال والحيثية التي تمس لم يمس الملامح الدخيلة لشخصيات هذه الطيف التي تعاطف معها بعض لا يعرف عنده سوى أنها شخصيات الناس الصالحين، فالعكس في قصة "حياة في الصبيان" يمش مع زوجته حياة قاسية، يخرج في الصباح ولا يعود حتى المساء، يعلم بأن تحسن رائحة الشهري يتمكن من إيجاب طفلة" كما يعلم بأن يصبح ولده الصغير صحفياً، وعندما تقول له زوجته إنها لمحت الصبي في الحارة يذخر السجائر يقول لها فليعمل ما يشاء، إنها حياة التماسك والشقاء، وإذا كانت تصطب مع هؤلاء الناس الصالحين فإن مرد ذلك إلى ما يملأه عليه حسناً الأخلاقي تجاه الفقراء والمحتاجين، من دون أن يهي ذلك ترميح حالة الفقر. ووقع الشقاء إلى مرتبة القداسة، فالمعشر ككاتب والشقاء حالة مرجعة، وظلالهم يشوه الطبيعة الإنسانية

حتى هذا لا نتم الكاتبة في ديولوجيته. فإيديولوجيا الكاتبة شيء وإيديولوجيا الإبداع شيء آخر، والنقد لا يتكون للتأويل، بل لا هو متحقق، ولا زائد أن الاختراع غير واضح المعالم في قصص الكاتبة، فصحح أن القاص

"دقيقت الساعة مشيرة إلى تمام المبدعة الرابعة منه".

أما قصة "أميابه للشياطين" على الرغم من قصرها - فهذه تقول الطفاير، وهذا أهم ما تتميز به القصة القصيرة، فمن دون التكثيف لا تظهر القصة قصيرة. وقد انتقل السرد في هذه القصة من جملة سرديّة إلى أخرى برشاقة يميّزها بصوتها، هو يستدير هي ترفع، شعرت شعر، جثة الدبابة تصعد ترتفع جثة الدبابة، ارتطمت بالمنزعة، تسبح الجثة في الفراغ، وبحس هنا أمام سرور حدث بدقة متناهية مع الاحتفاظ بالتكثيف والقصة مبهمة على حدث بسيط لحمله عبره في الحب، ضعف الشترت موباسر رجل وامرأة يلتقيان في مقهى، بين الاثنين خلاف ما، وكل واحد منهما يتهم الآخر بأنه سبب المشكلة هذا الحدث حتى الآن لا يشكل قصة، لا بد من حدث آخر وشخصية جديدة، ثمة ذبابة تطير في فضاء المقهى، دبابة جاثمة، تقصوم اللوت، تبحث عما تسد به رمتها، وعندما تعثر على مفتاحها تذهب صهيبة عصب المرة والرجل، فيصير على الطاولة لتتصقق الدبابة بحكم حدتها، غير أن الدبابة نابت الاستسلام للموب، وتجلس من جديد، وتتمسك من الطيران أمام دهول كل من الرجل والمرأة

ولا يحق على القارئ الحبيب معرفة المزيد من السرد الذي يبي على المقبرة بين عالم الأسن وعالم الحيوان، فإذا كان عالم الإنسان قد أصبح غلب مبيها على الخلافات والقطيعة وحكم على نفسه بالأموات بالاستسلام

فمن "أميابه للشياطين" وأكثر المصنفات معادة في حياة النادله الشاب "القصاص الخالدة" وحارس الميمياء "حياة في الصيابة" وشي ما لا يموت و"موت والخوف"، ومن النوع الثاني قصص "التاريخ الحديث للمعالم" و"تمثال من تلج" و"فيو رملب لثلاثة رسامين" و"مجر الشياطين

وقد تراوحت قصص الموسى بين الملوك والقصر، فبعضها جاء في أربع صفحات، وبعضها وقع في ست وثلاثين صفحة كقصة "حارس السيمياء"، وبعضها جاء في عشرين صفحة كقصة "أكثر المصنفات معادة في حياة النادله الشاب"، وبعضها جاء في ست عشرة صفحة كقصة "صوت"، وصحيح أن معيار القصر ليس معياراً للحكم على القصة، وصحيح أنه معيار نسبي يتفاوت من كاتب إلى آخر، ومن قصة إلى أخرى، غير أن القصر يهبط مبهمة تتميز بها القصة القصيرة التي لا يمكن أن تعمل هذا الاسم من دون صفة القصر، فالقصة قصيرة لأن السرد فيها يتميز بالتكثيف، وقد نجح القصاص مصطفى تاج الدين الموسى في كتابة قصة قصيرة في حل قصص مجموعته، باستثناء قصة أو اثنتين كقصة السرد فيها يصعب بالترهل، وذلك لاعتناك لكاتب على الوصف، ولا سيما وصف المكان، كتب في قصة "فيو رملب لثلاثة رسامين" التي يهدف الكاتب بوصف المكان الذي يميز فيه الحدث، واستهلك الكاتب في قصة "أكثر المصنفات معادة في حياة النادله الشاب" ثلاث صفحات ليسرد ملامح الشابة وعلاقتها بأسرتها، ولا سيما أخاه الصغير، وكان بمقدور الكاتب أن يذهب هذه الصفحات الثلاث، ويبدأ القصة بـ

استخدم الكاتب في بعض قصصه الرموز لتعبير عن الواقع والمعيش، حكماً في قصة "التاريخ الحديث للمعاصرين" التي بدأ فيها الرمز معادلاً للموضوعي، من دون أن يتحول الواقع إلى رموز - إذ بقي الرمز والواقع يشكّلان ثنائية، يحيل شكل طرف فيها إلى الطرف الآخر، ما يدل على أن الكاتب متمسك بالتمسك الواقعية التي تمتع من الواقع، وتتوحد الرمز أحياناً للتعبير عن الواقعي

وما يمرر الحظوظ السابق هو ما يجدد في قصصه المؤسس من تلميح للقصص ذات الهمية الواقعية، باستثناء قصتي "حراس السجن" و "قبو رطل ثلاثة رسامين" اللتين يمسك وصفهم بالتمسك ذات الهمية الذهبية

في مجموعته القصصية الأولى اعتمد مصطفى تاج الدين المؤسس التجريبي طريقة تكتفه القصص القصيرة، وبعد التقنيات الفنية والجمالية في قصصه الكتابات من حيث اعتماد الجملة السردية الطويلة حكماً في قصة "أكثر المسامحة سعادة في حياة النازلة الشابة"، إضافة إلى تطعيم السرد أحياناً بالسخرية، واستخدام الرمز والشخص

وظهرت التجريبية بوضوح في قصصه الكتابات من خلال الإضافة من المنزلة الأخرى، ولا سيما للمسرح والسينما، حيث التطلع السينمائي، وتحويل المونولوج إلى ديالوج عبر خلق أصوات خارج قاعات حكماً في قصة "تمثال من تلج" وقصة "أصوات"

للمشكلات، في عالم الحيوان يجمع من أجل المعيش والامتياز في الحياة.

بدايات قصص المجموعة ينسب عليها الحركية، والقسم من السني بدياً من الكتابات بالوصف هي ثلاث قصص فقط، قصة "أكثر المسامحة سعادة في حياة النازلة الشابة" وقصة "حراس السجن" وقصة "قبو رطل ثلاثة رسامين". والملاحظ أن هذه القصص تميزت بالجلول، في حين انحصرت القصص ذات البدايات الحركية بالنقص

ما يهدت القصص فقد تنوعت بين النهاية التي تحول إلى البداية، كقصة "أصوات" المشاكك التي بدأت بالمشاكك، وانتهت باستمرار المشاكك بين الرجل والمرأة، قصة "نهاية المعاشة التي تملن إلتزال السرد، كقصة "قبو رطل ثلاثة رسامين" التي انتهت على الشكل التالي: "الآن .. لا شيء في هذا القبو لرطل والمظلم، الفحيح أسفل الأرض حكمت دس من قرون

لا شيء سوى ثلاثة أحماد مصقولة بصدمة في فراشه، وثلاثة كراس متناثرة على أرضه بشكّل فوضوي - شكل تلك الأشياء ستصيح منذ اللحظة، وجبة شهية لعبر"

ويطلب على قصص المجموعة النهاية التفسيرية التي تسعى إلى تفسير ما حدث، وهذا ما نجده، على سبيل المثال، في قصة "تمثال من تلج" وقصة "التاريخ الحديث للمعاصرين".

* (قبر رطب لثلاثة وسبعين)؛

مجموعة المسمومة من 12 قصة قصيرة للأطفال
"مصطفى تاج الدين المومني".

المطبعة الأولى: مسقط، دار الفنون والإعلام،
حكومة الشارقة 2012

المطبعة الثانية: مسقط من دار فون، سوريا 2013.

جـ حين لا تحمي عليك تلك المسحورية المبعدة
التي تشعر بها ونحن نقرأ قصص مصطفى تاج
الدين المومني، وهي مسحورية لا تولد من
الظلمات المسخرة، أو التلاعب اللفظي، أو
حركات الشخصيات ومواقفها، بل تنبأ من
مجلد السرد القصصي، ونحن لا نقرأ ولا نفع
عليه عيوننا، بل نشعر بها، ونحن نتأمل القصة
بعد أن نمرغ من قرايتها

دلال حاتم... أنتودة العطاء الفريدة

□ إيلين كركو

عندما يذكر أدب الأطفال في سورية لا بد من الإشارة إلى تجربة الأدبية الإرائحة دلال حاتم التي شكلت أحد أهم أركان هذا الأدب الذي يعدّ سهلاً ممتعاً لما يتطلسه من تعهيم تام للمشاعر الطفولية على اختلاف المراحل العمرية ومن انتقاء دقيق للموضوعات والمفردات.

أمنت دلال حاتم بقدرتها الحكائية على توجيّه العبرة والحكمة بشكل غير مباشر، فكانت الأقدر على التغلغل في تلافيف ذهنية الطفل التي ترفض الإعلاءات المعروضة بشكل حاد، كما أمنت بصورة ابتكار أسلوب مميز بشكل فائٍ يحتوي المرس السردي وفقاً لمر اللعل ودرجة نمو جوانب شخصيته وقدراته الذهنية وضرورة اختيار العطل المناسب لكل قصة حيث يميل الطفل تدريجياً إلى الانحداب نحو شخصيات تختلف مع تقدمه في السن بدءاً من شخصيات الحيوانات وشخصيات الأطفال والفراد الأسرة إلى شخصيات أبطال المعامرات والشخصيات الخيالية والأسطورية والتاريخية.

ساعة الصادرة عن وزارة الثقافة طغمت منزل دلال حاتم الشامي حيث صبحت في خدمة هذه المنجلة نضجاً هديلاً من الجهود الحثيثة الترامية إلى النهوض بها وتطويرها والتأريضا بها شغفلاً ومعموداً حيث عملت هي، سكرتيرة للتحرير عام 1970 لتعمل عمدة رئاسة تحريرها عام 1976

ولمعت دلال حاتم في دمشق عام 1931 وتلقب فيها تعليمها المدرسي ودلت الاجرة في التاريخ من جامعتها، ثم بدأت بممارسة التدريس الأدبي والنشر منذ الستينيات حيث عملت منذ عام 1962 في وزارة الثقافة وبرزت للعمل في الاتحاد السوفيتي عام 1968 كسكرتيرة لتحرير مجلة المرأة العربية، ولعل مجلة

من تدوله تدبّر به تشكل نقطة علام بارزة شكّل جسراً يعبر من خلاله جبال منعاقبه نحو ديب ضلّ عربي سوري ملنرم يمتلك أدواته اللغوية والبنيوية والمهية وفي هذا النحى كانت دلال حاتم تهيكل بدقة كل قصة تنقل تجرّحها، مولية القدر ذاته من الاهتمام للعبكة وعناصر التشويق وعوامل الجذب ومعجز الحبال واللغة السليمة السليمة، فكيف لا وقد عشقت اللغة العربية المصممة واعتبرتها كزاً متجدداً لا ينضب.

تفانت دلال حاتم في عملها إلى درجة كبيرة، فتكلفت، مع خبرتها الطويلة في عالم الكتابة للأغلفة، تعرض قصصها على عدد من الأطفال طلبة منهم الإشارة إلى أي ليس أو صعبة أو مفردة مبهم فتعيد صياغتها بصير وأنة مراعية ملاحظاتهم واستفهاماتهم، فهي أرادت أن تكون القصة وجهة حلوة المذاق يستلذ الطفل بشاؤها بدل أن تصيبه بالثمة.

تنت دلال حاتم عموم العمل العربي على اختلافه وشعبه، وتلقت قصصها إلى جملة واسعة من الموضوعات التي تهمة أو تتناول قصصها وتلامس تفاصيل حياتها اليومية وأهتباتها، فتدعت أدياً يحبيب بالبادئ الصلة ويرقص الظلم والشر ضمن لموس هي قوامه الصورة المعبرة المتكررة وكمر الخوف والمخروقة لصالح المكرة العميقة المؤثر، والأحلام الجميلة المعردة على قسوة الواقع وظلاله القاتمة، والكروي المستقبلية الواثمة.

امتلك دلال حاتم أسلوباً استثنائياً في كتابتها قصص الأطفال فهي أرادت للطفل أن يقرأ أديها بشعف وأن يعبر من خلال بوابات قصصها إلى عوالم فريدة واهق واسعة من الحلم والمعامرة والاكتشاف، وكس طموحها ألا تنتهي متعة الطفل لحقبة إتمامه لقراءة القصة، فب هذه إلا يتقلع انطلاق عجيبة تبدأ فيها مخيلته وعقله البدئي يسترجع تفاصيل الحكاية ولطائف ومثاهم وكانه يعيد صياغتها من جديد بأسلوبه الشخصي ومفاهيمه الخاصة المتسبة وإمكانياته، فنادراً ما وجّهت قصصها الصيرة والوعظة بشكل جلف ومريح، بل كانت تفسح المجال أمام الطفل للانطلاق في مميزات الاستقراء والاستنتاج المتكررة على مفاسل اسمية معددة في الحكاية تُشروع أمانه فصحت التحليل والتركيب وصناعة التذوق والدلالات بطريقته الخاصة التي ترضيه وتقمه، مما يرسّخه بعمق في قارئة نفسه.

تعدّ دلال حاتم من رواد أدب الأطفال في سورية وفي الوطن العربي، فهي أطلقت العنان لطائفها في هذا المضمار في الزمن الذي سيطر فيه أدب الأطفال المترجم على مساحة واسعة من أحداثيات هذا الجنس الأدبي الجماس، فتكسب تحتر بدقه موضوعات القصص به يتناسب مع بيئة ومجتمع وقاعدات الطفل العربي ولا ينفك المبادئ والمفاهيم التي نشأ عليها، وأثبتت للعلم بشهادة كل من قرأ أديها أو حتى

من قضايتها أن الإنساني لا يولد ملئاً بكل شيء، ويدافع من طبيعته البهيمية السخية التي لا تضمن بما تملك والتي تسمح له بالمشاركة والتعاون في سبيل تحقيق الأهداف الكبيرة التي تردها وتثمر في إطار الجماعة

ومع أنها سبقت فضاءً واسماً من أيام عمره للكتابة الموجهة إلى البراعم الطرية إلا أن موهبتها لم تنف عند هذه الحدود فعاثت في عمق الحكايات الاجتماعية التي تعني معها مجتمعات العربية وسلمت الصور على كل صكبير من الشخصيات المؤسفة والمؤلمة التي لم يملك عدد كبير من الكتاب الجرة الصافية لمجرد الإشارة إليها بشكل عابر في فصول مدوناتهم المردية الأدبية باعتبارها "تابوهات" يجب إقصاؤها إلى الزاوية الأكثر ظلاماً من الحياة وكان التفاصيل عن وجودها يلمح في فتحات قصصه الموجهة للكثير من أبناء الأمة ومشكلة العوسة وخوف الأهل من تعليم الفتيات ورواج القمار ومشكلة العقص والظلم الذي تتعرض له المرأة في مجتمع ذكوري لا يترف مفردة الفراق ما كان المثل "أنسى" كصف تفرقت كتاباتها إلى فكرة الحيدة والوصولية الوظيفية والفقر وجرائم الشرف والصداد الوظيفي والقضاء والأدبي والأخلاقي والاجتماعي، حيث تناولت هذه المصطلحات الشخصية بمرارة كبيرة وشمازية عالية في مسيل إقصاء السلبات وغرس الإيجابيات

سأهت دلال حاتم في إعداد مسلمات إداعية للأطفال كصف قدمت مسرحيتين لمسرح العرائس في دمشق وحصلت على جائزة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عن قصة "حدث في يوم ربيعي" عام 1984

شاء القدر ألا تروق دلال حاتم بالأطفال، يكتب لم تنكس ولم تدخل في سراديب العنة الاجتماعية بل خلقت في مدرجات عالم الطفولة، وقررت أن تكون أما لكل طفل في هذا العالم الكبير، فبثت مشاعره القوية الصادقة قصصاً انصبت بالسمانة والجديبة والواقعية نشأت عليها أجيال كثيرة، لصف لم تقتنع يوماً بواقع أدب الطفل وكان يروقها هم السعي لإنشاء مؤسسة مستقلة لها نظامها وميزانيتها وكادرها من خبراء ومربين ودباء ومعلمين وعلماء وقصص للتهوس بأدب الطفل والارتقاء به أكثر فأكثر، فهو بالنسبة لها الأداة الأكثر فعالية في بناء جيل جديد قادر على بناء مجتمع قوي متماسك متحرر من القيد رافض للتخلف متمسك بأصاليته وهويته وكيانه، واستثمرت في الكتاب لنامنل حتى الحظرات الأخيرة من حياتها رغم معاناتها الصحية العظيمة

لم يقتصر عملها دلال حاتم على تقديم أدب راقٍ للنامنل بل كانت تأخذ بيد كل من يقرر حوض شمس هذا المجال من الكتاب الشباب، مقدمة لهم النص والإرشاد والتصويب والمساعدة والملاحظات الأدبية والتربوية، يدافع

وحدث دلال حاتم عام 2008 تاركة وراءها
إرثاً أدبياً كبيراً تجاوز 30 مؤلفاً منها قصص
لصغار مثل الحمامة البيضاء و الحمامة تعلم
خرافاً و شجرة زيتون صغيرة و الزهرة
والحجر و قصر الممر و حكايات من ملفولة
ريب ، و أخرى للكثير منها المهور من الريب

الصبي و حالة أرق و غلب احمر وجه القمر ،
وهي إلى غادرتنا جسداً سهيقاً ذكراً نرثمة
عنه فريدة تعرف أوتار القلوب وسهيقاً أدب
بها صافي يمتدح بمغفلة لتتله منه الأجل
القدمة ، هالكلمة الصادقة لا تقى ولا تعب
الألم.



من كتاب الشأم..

□ خالد أبو خالد

يحبون عربتهم في الصادق.
يحتجرون لهم في الهواء المراني على
شاشة في الهواء

يحبون... ماذا يحبون ؟
لا.. لا يحب الذي حب أو سيحطون
حب الشأم التي 'يقفنتي مدني'
'رحعتي حراسه'
شكفتي في صونها

من عمت على حصصه ككاشف
مشرتي بحلامه. ومحت على
موسي موسي موسي
يشهد فلسطين تحت قباب الشأم
حماة الديار - عليكم سلاماً.
على عشقين حبيبين - في القدس .
فلاً معاً صاهدين

كك يصعد الابتهال

واحدة أو قلاعاً. أحب الشأم
هنا حيث كك. يحكون هذا. ككافراش
يطير من الشرقة.
ويشق عنا الجسد. إلى جهة في النعب
تحيل المالد وزيتونها نهجة

ياحمام الشأم الذي لا يدم.
ياحمام البيوت التي لا تموت.
شعق أو غسق
سوف تأتي اليوم بأعظرها حين
تأتي مواهبها.. موسماً.. أو حق.
لا تبوح المسافات قبل مهيتها .
والينابيع قبل بداياتها. بدموع القل
لأنوح بأسرارها
فالمجم حين تكابد جوهرها في المومس .
يصكون الأرق

في البلاد. شي هياتها سمواته للمعصر
شاه يمشف بالروح
ببحد للمعصر المبيل
على سفر لاتميل
ماتون على هودج البرتقال
مرافقتا حلم بالشأم.

وحلم الشأم. دروب معتقة. وشجر.
أرى. مارايت. وما لا يرى.
فالقصاصد مسجونة في الورق.
لا أحب المسيل

ومعيش على الارث. جيش يت مى

يسمح للرسالة بالرسائل.

محقق بالارامل -

تحت ستوى السلام

وتحب ضلال الأمل

لنا مائة - من غيرة المستعير

في أرضنا لانموت. وفي أرضنا موتهم -

نحن نحبها على نبيها -

صوتها صوت

صمت صمت

نصرها نصر

في موسم معروضة بالتبيل

بساتينها الباسمين

وتفاحة الفسحاء البلاد. إذ شئنا الضم

أنهزها في خير دمي.

قدمي لا يهوى سوى دمها. للشام -

للشوارع معروضة بحريز الممات.

على بردى. والفراش.

يد لوجهك حيث تجلى كاثونية في الشوارع

وفي الحفلات

أو في الجوامع -

وجهك يتوطني. حيثما صغر وجهي

من يرهة الامجار. هذا. وهناك -

وحتى حلب

وأجس لحملولة تتشظى على دمت

وهي عامرة بالعصب

من هب يبلادي من المراء

وراحوا

ولم يبق منهم حد

في براري الشام الوسيحة تحضر. أجناد حطين

والقدس بوصفة السداهين إلى مجدهم

حكيمهم.

والسيوف مطعمة بالذهب.

يجي الفرتجة. نيش. وتبقى البلاد

يجي التتر. ويوشي من المرو

بعض المير.

ونصص العطية.

وقلب حبيتي الآن مشتتة في مابق

فانعدو القديم يواصل أكل لحوم البشر.

لأهانتنا العائرين على الشرفات السلام.

الملاءات اجمة في الحرائق.

بين خيال الصمبل -

التأثير والتشقات. القسائير.

بين تحوم الرحام

وتحت الركفام -

الدهاقير في التتر. في القيمات

المراييل

قلامهم في اللهب

هذا أب شاهد يتقل بين الخراب.

وبين القصيدة

وحفل المراء تناسلوني بالصو

مواعيد رمن ليلتك
كخضرت في الصحاري القصية
بضرب كالسماء القوية كالشعر
أسرارها في الحجرة
أسرارها ربة في مكتب المرب

الذين إلى مهم يستحقون
يصيرون في الروافد كي يصلوا للمهول
يؤدي لهم مايسر من حب
تشتق منهم شجعتهم كي يورع
صره صره في الحقيبة والجمع الأموي
تقلره.. قلره قلره
لصبي الحمايل
لصبي الحمايل حدثهم في الحمايل
قل لي صبي السماء البكة على مثل أو على
عشة الهنداء

لنا مائتا.. المثل.. والمثل
من أول الموصتين.. إلى أول القبلين ..
مروءة بقلب صبي
وصولا بقلب سي

هونا.. أو هنالك.. يكون مما ..
متلما البحر.. والرمل
في أرض كمانه بقى كاشرة ..
المسكين على جبل في الأبد ..

يانفور اليادين ..
سورا.. فسورا..

في المسكن شهود يدورون
بين الدوار وبين الدوار
حشوب على ركبتني.. شب لأحسدهم وعبر
حجر

لادمي.. في دمي.. والمضاء عريب
ظلام.. يستكن حب
لانتقل لي وداها
ولوح لشمسك تأتي إليك
نقاتل كفي يلتقي البسلاء بأحلامهم ..
سوف تثلل أيامنا بالنسور
تثلل ماديها في الجراح الفسهة ..
ربقة.. ربقة ..

ياحنما هو الآن.. يلمح منير الرمان ..
ليهمس.. فلتنهض اليوم ككل فلسطين
سمر من الدم.. للدم .. للمهوفة ..
ومدبح جمرات الشدث ..
وعرو تمدى على لحمنا.. سقى ..
في الذهاب إلى المستحيل
بغير مما أو ستر
على مكتب في زروب مصمم مصمل

ياصور العريد تبدأ من قاصيون
ولا تنهي بالجليل الرفات يهيه كعبه
ليصل

قدر أن أحبك.. كن يا حبيبي.. بكون
انتظري على مرق الشهادة القريب ..

بمدّ التموش تكسجادة للحجل

لا وجههم وجه

أولهم وضى و حذور

لا أقول حيث تعويده

بقول لريح تحبه به يشبهى القتل لا

بل أحبك ومائة على يدي كفي بمدد هذا الريد

للوجوه التي تشبه الموت.. لا ..

للمصوص الأوابد.. والقمح لا

هل يجر المعنى ربابته ليصبح العتب

للمصوص البيوت

أم الأغنيات تجيء مفككة في الأمل -

المصرف والتمح

يجهت ككلمجرات على سفر في القصب -

لا للمصوص الطريق

ولا للمصوص المصنع

للريد سيأتي مع الثُّبُرَات

لا لتجرده الدبرير الحدلات لا

بريد ككعبه الهبات ..

ولا للمرابد.. ولا للمصوص المكاتب

نفاثاً يساقني لمبدتو

البلاد التي هكتك لمبالها -

شبه بأحلام علفقة الممت وردة في الشأم -

في سماء مجروحو بالشجوب

تصلي الشقائق يوم تعود مرفقة -

" أخرجت الأرض الثقالا " والصباح

في حضور جليل على ذكريات الخديم ..

تأخر في الوطن المستباح

البلاد التي أعلمت على صدرها ككالتبت

فكفل الحصاد الذي كفل.. كفل الحصاد بدد ..

تذويحها لاقتام ..

وليس لنا منحرب عنه سواها ..

البلاد أنشدها .. حملت

الشأم.. الشأم.. الشأم

قصائدها حملت ..

يقول الحمم

تظل لنا .. وبكتون البلاد ..

دمشق 2013/3/19

تحت شمس رمديّة ياملادي

رحال من القش

مِنْ تَزْيِيفِ الْفَرَاتِ ..

□ فاضل سمان

ألى روح الشاعر العقيد جمال علوش

حسُّ احتضرك
= يا سنيِّدَ الحرقب = يفتدو
و 'لحك' اليوم صيفُ جميلُ
تسورُ راويةُ
عبد رخصي نبي
بحرهِ الصفا
يسلمني عن مدي
يرتلُّه الشَّعرُ
قيل اشتملُ القصيد
و حين يجمعتُ الدرسُ
بين خشون
تصمُّك مُلَبَّ عُلْم
و من احتلَّك بدًّا زميلًا
على سدةِ العسكر
نُبِّي رُؤا
لمعبد احتسبه الجروح تشيدُ
و نرسَمُ في مصمحت "المرات" (❖)
عريد هجرٍ حديث
لُحمة كفيف شنت وشيت
هيم و دكرى ١
و ما عدتُ رثيك حلمُ

مصى مثل مُمل
تعلُّر في حافة الشَّمْل موكبية
حين يرتحلُ الموجُ
عن ضربِ النُّهر
أو يستريح على رَدَم
في امتيل
يلمُّ الصَّكرَ اصتب في عملو
كفي يرمم في ساحليها
مراح الطموله
قيل انكسر الأصيل
وقيل احتصر الشُّمع المُولي
و ما عد يرسَم للمجد
ضلاً رهيق
نرى ما هملت
يدفئُك الواثق الآل
هل نُر عن شيرة الجوه
ما شمة قيل استكمال الرجول ؟

* * *

"ب سومر"
ت نبضُ المُواد

يعاقبُ عَرفَ الطُمولةِ

في رعياتِ الشَّيبِ

و سرِّدِ الكُفِّ

تُعدُّدُكِ سَاريه الشَّعَرِ

من دَفْئِها

ضِلُّ ما صاع

في عَديتِ الهُومِ

و سَمِعَ الحَمِيلِ

و دَعوكِ - يا صَليبي -

أَهمَّ حَكيكِ

يا شَاشَ عَيرِ الشَّعَرِ

حُبِّ و نَمَسي

و في سَوانِثِكِ بَوحَ نَليجِ

يَهْمُ القَبِيلِ

و ثَلثُ اِنْصَافِ

أُملَني بَوحَديكَ سَهرَ اَبَراهِمِ

لِلحَبِّ سَهمِ

و لِلتَّوَمِ سَهمِ

و بِرَديكَ حَكمُ الصَّهولِ

في صَحوالِ الشَّيبِ قَتيلاً

هَلا كَأنَّ لِلشَّعَرِ

مَعدَ حَتيديكَ عَن قَدرِهيهِ

سَهمَ تَعَرِّدِ

و سَاحَ لِلتَّزِيلِ

و قد قَطرَ الدَّزَبِ قَيلَ الأَولِ

بَيبَكيكَ صَبِ

سَطحِ عَلى وَجْتيهِ

حَصارِ السَمنِ

رَيفِ عَن الصَّكْبِ

يا مَهرِجَ عَدمِ

يَحرُ عَليكِ حَبورِ الوداعِ

و يَهرِمي لَمَهرَ العَمراتِ

عَن النُّوحِ رَتلًا

يَعلَمُ رَتلَ الصَّعْبِ وَشَاحِ

و يَحرُ صَعبَها

عَدَ نَجي حَميمِ

أَلى نَعمَ ما رَمَافِ بَيبِكَ

عَيرَ النِّمِ الوُردِ

يَحمَكي حَواجِدي

حَري صَعبِ صَبيكِ

حَسرَ العَمراتِ المَعلُوقِ

ما دَلَّ يَومِ

تَربُّحَ قَيلِكَ

حَذرَ الجَديِّ الحَصيلِ

● ● ●

فَكيكِ عَنيكَ و عَنيكَ

بَعيدَ الصَّعبِ دَموعِ

و بَيتَ تَزلُزِسي

لَهمَّ العَيشِ

تَوسَمي مَجهَداً

كُلمَ حَصبِ العَجرِ

و حَنا التَّرابِ سَداً

في رَحبِ الدَّيَرِ

و سَيفِ المَعرَبِ

ما مَعدَ يَروشَعا القَهرِ

كفيم يُعدُّ تجبر الممولة لحدِّ
تهدده وشوشب التحيل^١
مري كفيف بحرث
في قارب ابوت
هل عانتك السمعة
فبيل العراق صهيلاً
أم اشعل البدر
في زمره اللذيس
يبقى عريف الربح حسيرو^٢
وقد عيب عن دارة الرضف
به حله الروح
كفت الكليل
و ما عدت عرف
لرحمة اليوم سفر
سوى رجه الحزن
ترشفي في العراء عريف
و ما عدت عرف
نور الخلق
و قد عاب وهو الحميل

❖ ❖ ❖

١ استكفك يا صاحبي
حييم بجمع الكيل
قبل اسبب الصية ردة
و هل كفت يوم

ثعب من الذمكر
عبر سويدت وصلي
نراوند في العيب
و لم الق عبر المودة
تطويك من الصلوع حق
يلارمك الجرح عبد الوب
ونكتك البيد
في سويك للهداء هديلاً
و تعمل من موجة الهم
أفسي مراتبي
في العيب حضوراً
و ربح الحب يدوم
ضويلاً ضويلاً
و لا من مجيب
و لا من بدلي

تموز 2013

* للتصوير جريدة الفرات التي كان التقيد صريحاً فيها

من سفر الأعراب..

□ صالح محمود سلمان

بداية

رحلتي تبدأ الآن
يا حادي الوقت قل لي / هو الجعر فكمنا
كفيف بغيره
والسفين أصمعت مجديفة
والرياح التي كان في كنفها الف وشم
تلاشت على شاطئ من سأم
رحلتي تبدأ الآن
من يخلو كفت يظلمه من سماء ثقيل
تلويها الدائن بالهام
تسعى به همزة نحو رعيتها
ثم تسألني
ما الذي كفت فعله قبل؟
مصي إلى جبل صعر في التلال
حورث كل قصر
فيخبرني عن سوام يراها
كفيف تجري أن يخلو حلف ميم المدم
كفت حذره عن بلاد ذات بي عن الأهل
لقت على كاهلي ورر حبيبته
علقت بي بكفت رجوة
حذره التي صعب في كتبه وثبتها

وكم لقي

رمت كفت في الجب خصي مواشها
في كفت الذذب
وربو إلى فصح العمر
مصرمه قبل في حلم
لم دور بمسيلة
هيدم
أنها رحلة من بدايتها تقرأ الكفت
تمشي على وهم ترة
ثم توي إلى حيرة ترة
حين يسألها الدرب عن وجهة لتسير
يا رحلة كفت حملني عثها
ككل أولئك الصعدور إلى ومع صليبهم
من من القلم

قابات

قلب زومين من وردة الصبح
ككفت هواهم ترسم البيد
في خيب العير
دموا على دعة
أسلموا ككل أجلامهم للعريب

استكانوا إلى أنهم سادة فوق خصيئتهم
يضمهون

قرب لصيهر من كرم

كفانت السر رحوحة

تولم الحور للتهر

و نهر لمعمر

والشعر المنصبي بارهده

نرمذ

قارب سربين من شجر القلب

مرت ليعيل مسبوحة

مرقت بصفة رهرة رهرة

ضمت عيب كدر بمشقه

شتتت صدقة الرزي

في لبلي السعد

قرب كرمين من جوع

كفانت اليبه بخرأ من الرمل

يبتلع المهر

يستحق البص من لم يقله

يخيدة في شراع يعيل

ويدخله في مدار السواد

رأس

هو يا بتدجرج

ب كرة من عظم وبقي عيب

و امبو كدر يرافق سراب المعثر

وشمر ما زال يهيم ككلاما كعمياء النهر
و ادمن نصين السمع لبوح الموسيقى
يتدجرج

لوحت حمراء وزرقاء على الحدين

نصن ندر رسته رات سفر

في لوجه نرؤيه

هو دا

لكفاني حيث تلف راد عمي

والجبر حواليه حموة تتمر قلبسوة واحدة

وهتاف يعلو

و كفك تصفق حنى

لكفان فراقة رايها دمرأ

هاهانت مثل مثلها

نجم

نراهم من نركوا له

قدم ليمشي

و حمد كفي بعير

كماله كفيما يبل الروح من شمر تمكك 19

او ككتاب كفي يسافر بين أحرفه شرعا

محو حلام نراود قلبه لعملوز

من شمر وحب 19

نراهم فطبروا على وام المحبة

من تليجها رزي

في كل قلبه 19

إِثْمٌ

إِثْمٌ

يضمحزون السماء فتدبها
يطلقون الجفلام الذي تكس أوقده
في الدب جي بهي
يستلون النور التي بهكت من يتابع أموارهم
يستكبرون على مار أحقادهم زيت أكبادهم
حين يلقون في درب خدلاتهم
وجهٌ حي

والثقلُ رمسى على شتته العمر صيفاً
سديه صوات عليه
لصكته لا يجيب
يئدنيهم
لا يجيبون
يحكي
هيمحبر الذمغ في غير جمته
ويحكي
فينكسر الصوت في الحشرات التي
رجمت أسنة

واجب

لُعبة

مرةً كانت التفاضيل في لعبة الموت
مسكوبة بالرمص
يدونها السادة الأقوياء بأفلام مرواتهم
في دهانر أحلام
فتوة

عليك أن تسام
لحكي يمد في أحلامك اليام
مدية
من عذب تكسرت عصاه
في راحة الأسام
عليك أن تسام
لحكي يحي موعد

مرصكت مدم عصي من نسلو
في عرف الأوهام
عليك أن يظن هكذا
بسم و بسم قبل ن بسم
لحكي ترى في يومك الهي
بجمه الصبح
والسلام ...

أصحية

هاتج ذراعين من لهف جء
كبي يحص المثل
عاجه الفرب
لم يوق من لهف أو ذراعين

ومضات شعرية ..

□ أسعد الديري

لحضورٍ محتل

هو مكثدا

يمضي من الأحلام

ما تنوء بحمله ذاكرة الكلمات

دعوة

سأوقف الشمس من سباتها

البراقعي من حماقاتها

الكلمات من تأملاتها

البحر من صجيحها

سأتركه دثماً

قبل أن يرحل لي هو صد

ويدعوني إلى الرقص

على أيقاع بثوب رائحة

الشاعر

أحدرو وضوحه

وزيادته المستمر

أحدروه

أن يدع لكم من المهلكات

من يجهل الفجرة

يفضون رؤوسهم

ويجملون

دلائله يساهبه

هتكت ستر الحقيقة

عبيته

دهمت أبالسة الدهشة

إلى الصمت

حين ابتكر إيقاعاً جديداً

ما حدث في "هايد بارك"

في "هايد بارك"

الرجال الجوف بمناظيرهم المتينة

واحدتهم المهترئة

يلملون شفتابهم

يطلقون أسراباً صباحتهم الحجولة - دون
استكراث.

حلف ما يوزقهم

يلتحمون بما استقر من الأوجاع

ويستملون لبوذة العراة

ووصاياهم

ثم يسلون أو سرهم بالرقص.

على إيقاع ما يحسون

والنساء المحكترات بالترهات

يبتكون هلاكاً جديداً يخبثه

تحت أنف صهيون

لشاعر جوال

يبحث في هضاب المستحيل

عن شرفات صهيون تواتله،

التي خذلته صفاير الروح

في "هايد بارك"

تناهب العاصفة للجلوس فوق عرش الحظيئة

يتأهب البشارة ليلوغ صفة الماكوف

يتأهب المشردون لحوص معركة حاسرة مع

رأس المال

وحده الصمت

في مكابي ممتع يتأهب للانتعير

في "هايد بارك"

ثمة ما يقص مصجع البعيرات،

حين يبدأ العشي يستعيدون مداوة دككريتهم،

ويطلقون هدبل أجسادهم في العراء

في "هايد بارك"

تسبح الأنوثة فوق العشب،

بينما الأشجار تستند لاستقبال "مجار" الشهيد

وسراب العيوم بضرب أيقاع هتنتها،

ونيدع هو صمي كويبة لربة الحصب. والشدود

إنه عرس الطبيعة

يدفع اليسمين الى احتصار مساهات الحمم

ويدعو الشمس الى الموضع في رمي الانطفاء

وحسن مملك اللعاب
رجال شقر شرسون
يجعلون قاعات، تملأ في الهواء ككالدس

وحسن ينظر إليهم برعب
وهم يحملون المثل
ويهبشون الأرض

ثم... يمرجونها بالتراب
وتك للصومس يرحلون
بوجه غصية

بعد أن يملأوا - أمد المأ - موت
رحل شقر شقره
استهوا الهد

هاتلقوا على أحلام ذباب أحقادهم
ودون إيضاح لآزهم
استوطنا داسرت

وقبل أن نعرف الحقيقة
كسوا قد شرعوا بالتهام
رجال شقر قتلة

أضدوا هوان
لؤلؤا منديل أفرأخذ بمسجل الشهر
وتركوب في المرء

تطارت كوابيس المد
وحن شقر محتلون

في هابيد بولك
لثة ما يحرق تفكيري بي

♦♦

في حضرة القصيدة

أغرب عتي أيها الفرح
ككها أوجع فجانمي
واللم ما تنأثر من أحراس

فهي هي قصائدني
تنز بلطول فوق محيطات
جنوبي

وهامي شهوتي البلاحة
تعلن غبيلها في حمرة
الشميدة

♦♦

- رجال شقر -

رجال شقر
يصيقون
في سداد ثمن مساجر وخيصة
لأنهم يملكون رأس المال

سرقوا تاريخنا

استباحوا أوطاننا

وحسبنا كمنزل جدينا

يدنا قبيحتهم

ومضات

الفراسات

أشعلت جرحه

قرب أعمدة الحسرات

وسليمة مراة النسيب

لفة الرخام

تنوء بحمل كذاب

وغم ضراوة الصلابة

صنيل

بصل، ميساف، أحزانه الثلاثة

بصهيل الدكريات

الحكومات الرجعية

انكسرت صد حافة التماس

وتيمثرت فوق رمال الوهم

موقت اليوم نبيها

بعد ارتكبت الفصول

حرائم لا تحصى

في حقول الوقت

رجم القمر حلامه

بعبارة الموصى

بعد ن مصر الأثني

تولدي عبادة الأساطير

ما بيننا

ستقبله الريح

من جذور الألم

أعلنت الشرقة

استعدادها لاستقبال موسم الخلق

قبل أن تكتمل دورة الحبي

وجال/ ثقلي

١ حرقوا ذاكرة الهمد

حين استلقى الوحي

فوق رمال الحقيقة

ها يشم عيني

غير قبل الدروب

بماء امداعي

الليل

مكتشفاته المعتمة

يسبح أحلامنا

ببشقه الحواس

قبل أن تلفظه الجدة - أنفاسها الأخيرة

ربت حباتها في ذاكرة الحصى

وتركت الدب

بغارد القطيع في البراري

إلى آخر الزمن

أشجار الخيبة

سمحت لمصافيير الوجع

أن تمرّد فوق أعصاب العذاب

بصحب

يصعد الصمت

دوة الضوء

ليقدف السكون

بحجرة الصبح

هويتي

تحتج إليك

لتدعيني

توفقت الصدف

بعد صفيه اللق

دون سلة

تبر دهشة التكسّم

مروء بلوري

يؤكد على عصا السمس

قل من يرحي عليه الانتشار

سترة الغيب

مدن

سيفاً حاداً سمى

على عصب الحديد

ونحنهت

عويل الطرقات

لوحت لي بانوتها

لوحت لها بجراحها

لوحت لي بهمايتها

لوحت لـ بقصائدي

وحجى التميم

سكانت المناسكب تهرسي بموتها لدهد



.. برج الروس ..

□ رياض طبرة

انتمت عبد الصبور من حوثة ثم إلى الحلف قبل أن يستقل حديثه مع الراعي أحمد

- سيكفون عليّ من الآن فعل شيء مختلف

- وما هو هذا الشيء المختلف وديدي؟ قال الراعي ذلك دون أن تحلو سيرة مسوته من هرة وسفيرة، وهذه ليست المرة الأولى التي يقابل بها جدية صديقه

اعتاد الراعي أن يحدد مشرب عبد الصبور على محمل الجد، إلا أنه منذ احتاج لمديته وباء الناس لداهي وبنيد حرقاب الناس في الطرقات حد يصيب تلك المشرب صابر يرى فيها محبسه للوقت وعامل إحياء شديد التأثير على الروح

باعتقد عبد الصبور هذه المرة على جدية التصعيد وأن الأمر لم يعد يحتمل المزيد من التسويات والمماثلة أزم الراعي بالسؤال

هل تتوي أن تحرق نفسك؟

لا لقد جرت غيرة ذلك وتعرف كيف تمت معالجة أوضاعهم

- إذا ستطلع بجهة من جهد عديده تقدم الخدمات للمحتاجين لعلك تشعر براحة مميّز

- تعرف بي حزين حد الموت، وتعرف أن العجينة لعب حبله حوّن عمني، ما سمعت وريته عادني إلى المربع الأول

يمسك الراعي يساعد عبد الصبور ويؤكد يهره

لا تنس لي أن هاجس العودة إلى خوف الحوت قد عودك وصار ظفربوس يومي

صبر أكثر من ذلك في الحدم وفي القسطة لم عد ملك من مري شيد عبدًا لتلا عدت وحادي مطيع لجلاذي غدوت،

والأمكن من ذلك به برديسي مواهب على حمل مبحثي وممحتي لكي نطف بشعاعه في النهار وقد ارباه تتكلم فوق جسدي ساهل م لا يحطركم بدل نه الأوعد

قاله ولم يمس أن يلتفت من حوله أكثر من مرة

يمسك الراعي من جديد، يشاهد عبد الصبور جدًا الانشجار تشتر الحفك تبدو الصداحة على بعد حكمة، يهاود الصديق مشوارهما باتجاه البرج الذي انطلق منه

يصارع عيد الصبور للسؤال، هل نظم لماذا سموه برج الروس ؟؟

يرد الراصي

قل لي مناسبة السؤال.

سأقول لك ولكن أجب علي سؤالي.

سمعت لأن رؤوساً كثيراً قد علقت هنا وكادت أن تكون برجاً.

إذا أنت مسجون بالخوف مثلي، وإن لم تكن ما عانيت - ثقافتك ثقافة الخوف، وصديق من معرفه عروا وحملاب سرب وعجيب وقرسه المموء الوحيد ن نطل مثم نحن.

يرد الراصي معجب ضاحك دعني من هذا الجمل، لا تبعد علي بصيرك وهدرتك عني الاحتمال، كلاًنا تاريخ من قهر ممد بالصبر ومطمم بالأمل.

قل لي ماذا ستفعل ؟؟

سأعلى نصف تمرد ونصف احتجاج وحمل مهم تمودح للرد على الواقع

التمرد عدي ب عيد الصبور واع على المعظم من هو عليه حله عديهم 'ب' و'م' لك والاحتجاج حق مشروع..

ليس هذا من ذنوب يديني على هذا الدمج هه ما ريك ب به الراصي ؟؟

يصاحف الراصي حتى يشبه الخوف من ن يلحقه حد وهو متلبس بسيفه متحدة احتجاجيه ساجره بعض مدلولات ذلك، ففقد، حتى قراح يلطم ضرافه مدهه ن بروا ذلك في عيبه

ولما لا تصعر عني نحو حر؟ لدا تقم هههه، تمرح تقضي ففلمصعد ب لفيق احتجاجا على احتجاجا ثم ما ستتحق في الأرقه مثم تحق الصمد في اليد

تعرف، به الراصي أن شيق الصمد حير من الصمد. هه على الأقل لا يملك الذنوب، ولا تصعب شرفه لأن احوب الشره مثم لا يعرفون الواحه لولا نعمه هذا التي دامه الله لمرعل به

وما سيك ب عيد الصبور ؟؟

ماسي مستقبل تحربه الداظرو الجمعيه لأسر عاشوا سلوا ألبي سافله السمه محتج راهصه للظلم مطالبه بالعدالة حله باشعه شمس بلامن خلود السد ذون ن نخضع لتفسيش دقيق او مصممه داعية

أو مصادرة على حدود مصيحه بالجلد

ما ب فذهب الى المسحة لأعلى صمتي وسكوتي، وقولي بي حضم يصمد فاس عادل

وهناك في المسحة جلس عيد الصبور وضع لوح سود اللون وضب عليه ب لأبيض في المارور من هه 'ب' مثلك صممت دوع قلت حيلتي، لا أملك من أمري شيئاً، دعوني أفكر بقد أولادي بعدما سمعت لكم أن ترسموا ماضي حياتي ومستقبلي

ابن العبد

□ محمد الحمري

تدفع بانك فوق هذه المهنول الحدودية ضفت دور. ب مدري درخشب حريمه قتل ضادت سنمير
حياتك الطعوليه وتودي بد الى العيس داله صفي حوشي هلمه مع و جر مره برى وجهه بعد ن ترك
عباده بدبه في قليل الصعير رالت مع الوقت حاصه بعد ن عرفت الى بن لب حله يومه لم نطق
نصرف بن رهيمت عيد و عبتو المهدر همد سداد بمعهم يملك نضه ذلك الحشد و نه مستعد
لارضا فمل الفصل مبيت بعثت به ملق الطعليله هه هو على الرعم من هضمر قومه وصغر يدبه
يدهشك بقونه وعروته ويشر اعريك و سم تيرير في رمي الحجره الى البعيد بعد مة لى ححرك في
لبواء لن يقطع بصم المسفه التي يطلعه حجره وعدم تستلق شجره الضيف مام الدار صفت تظفر
بحيره عادر الى المسفه التي تعمل بيضهم اذ يعل قطعدر الى بعد و على عسبه و لب في متعسمه
لا تستلخ من شدة الحوف ن ترنغ للأعلى خطوة و حده ذلك لأك ممت بالوسلو الوسطيه واقعت
نصت بذلك من دور ب مدري به ممضين بن ربح التعيم قد سمعت من قصي اليمى حتى افصى
لشمن تعمل رسك مقض قدعيت و ريب نرولك حره مبشرة نضش عهد هلا تضر لها على اثر
عبدو ذهلت في مصرفه و عدم و حذرت مدعت مشعرو لاجدى السبل حمله هضمير مدرب ووسمه
على مشعرو صغيرة ثم بد ب من بعيد مصوب حجره بحوه وحى امجر لم يملك شطايه ولولا هلقه
لعدتمك و معه ما حدث للضفيري من هل هذه البلدة والدير حدثت لمعجرات من حسمه بمعهم
لايدي او الارحل صف سلقى مضير عيه لا حدال في ذلك هلك البلى بركت سجه الإممال في
وديس و سهول بندت ولو حمل 'احملور' صفت بتولون هسبضون شأن في ذلك شن هه الدير
يقوم على حدود الحطر ويمشون شطلم العيش يشملون السراب والدير من هوقهم و من وسمو الى
ذلك يرفقونهم بعيون حاده بلهه بهص ولىك حرجو من بلدت ومن قري حولب لضمهم بعد بسمهم
النامب الزهيمه سمو مرهه وتم يلتمعو بحوه ثم بشدروا بانهم مضمتمهم عكوكه و مطرهم
وشومرها و هيرها مما تبت الارض هما في هذا السهل وقريبا من مقرة البلدة الجديدة انشئ صندقه
عبدو على احدهم رطصن بحوه بشقتل مدح و ب من حلهه لم يقض الولد الآخر من البسة ولم
شاهده قبالا حول ن يهرب لكى حطوب عبود كات الاسع لا شك مدرى و حيمه و سميت و حده قد
نموق على رهيق ر ح يصرفه بحبل عليم كى يحمله وهو يبحث عن ذابه التي صلت فوق هده
السهول نظرت الى الآخر متحمم كثر يهوقه بحى الاتمين مع جسد وقدره صك جمعين مام
هوى حولت ن فصل بيهم لكى عبدو نهري والشر يتدح من عيبه صاك ممي ن سميت يدبه
فسمت على الصور وكسبي حدي يمثّل لأوامر سيده من دور تردد عنده انعرست صابغه في رقبه

في أحد الصبحات فحاسب المراء الذي حدث مام عرفة فوي عيبدو المصباحه إذ لم حد حينئذ من هــك وكذا ريج عاتيه اقلتمهـ رـكـر ومصب مقدم غير مصدق له يحدري هــرير لـكـله من ذلك، ضمن ثمة صعب حطيق وهذوه مخيف يسيطر على الخضر ذاك الصبح لأعود وفي الروح حرس عني عيبدو الذي رحل ليلا مع دويه على علة من هل أئله حيث حملوا عراسهم وطمسوا حتى يشاب مواشيهم ومافوا عنهم ثم صوبوا جهة الشرق ليقطع جبارهم عن فؤولاً بعدهم يصب عن عيبدو كثير وحير ريد رول مرة على شاشه الناهر كذا فصيح وواقف من نفسه لم يكن يسير و ياتك في كللته عنده ردد مع كذا جوفه حميه ابن ال ثم عصب على شمس حتى زميه كفي لا نكمل العزة...

عناد..

□ هيسم حادو أبو سعيد

ربما أراد أن يهضم، لكن استماتته بدت تكثيرة مبهمة

إنها رواية رابعة مستغرقة وتدعو تي.. أنكر.. الصديق الضيق محمود الدعام بمسمة يثني عليها في ظممة الملاف!

سأولت الرواية مترددة وب سائل نفسي من هو محمود الدعامة؟ همد يد الشاب في انتظار شهاب! رعبت في أن عتدر، فالقصة حنقها الوقت الضيق، وعندها فم شح الحنق التكثيرة الأبتسامه تشعبت شمرط بالحنق من ضلالة الأولى والرعب من وحشية الدية. وقد كسرت صواص كسرت ثمتت لو أسي قرأته فكيف تقول لا؟

عددت يدي إلى جيبتي وحرجب أوراق مبشرة سرع إلى ابتراعها من يدي دون أن عتد، وبعدد وولي بدوه هارب وقد شققت هضبة بعد من الاحتقن دون أن تمسح من ر ملح لايتسمه الواسع عني وجهه! ثم عرف المبلغ الذي دهفته ثمت للرواية لقصه مبلغ بهضم بالثقتيد من دمت مسطر بعد هقداه إلى الاستداه لأضطر حولتي اليوميه في الملووير التي لا تنتهي من العرس إلى مؤسسة العار إلى المؤسسة لاسهل لاطبة إلى سوق الحصر إلى محلات الوقوف إلى مواضع الشبيخ ومواقف العراء إلى ابن الحضي قرر أن قرأه ابتداءً لـ صيفته لأجله من مل ومن ماء وجهه وأدلى لا قيم في منزلي مع قتل تلك لبرامت إلا في ساعات اليوم الضمير، القليلة القلقة، فقد حملته معي في قتل مظن دهب إليه لأقرأها!

بد لي مسطر في الأولى مولود، مسح حقدًا ليمه. هم ردتته انشام به رذنه علي لبريد شموري بالصف والحيه نام حوده واسملاقه. مد صرحته الأولى سراويل الأرمه العربيه اوم ولت حتى هذه اللحظة أتمم!، هي هي القوية، السراويل أم الأمانة!

بصراحتي حين كسرت بكتب هذه القصة حطو لي ن بد ه، ينقطع من تلك الرواب كني صمضم معي في حوائط الحضي حجت، ولا خوف من ن هربوا من هرايتهم 'وسمعه حتى يظنون ب القصة بالظلم على موال سطر في الأولى، وذبح اشعاره علىضقه من المدممة التي سببت بها، وهكذا، حكته هذه التحطوة حتى هذه اللحظة ليس لي ن بهضكم قبل بديهم قسره .. اد صحت هذه لتسميه لا على التحسين مه علم ن به قسره خري كس تختلف عمد ساقدمه إلا في المصدرات لمتقدمه هالضكم هذه المغرة متمم من المصدين ينام لاهن الأعصاب والشرايين والقلب والمصمعل، ن يتجوزوا هذه السطر عند القراءه 'و ن يعلشوا 'ذاهم عند الاسماع

ضد إذا ولى التواء وحل بكيف التواء التي هدر ضوم الزاندي السان من خلايبه حين يستعيد كالأول، مرحلة بيق الأسم، التي حوب عدم هير القسمر في هير به، حتى يرقص الهادون على الهواء الذي حذق تحت مساميره الثامنة بسرعة الصوء ..

وعندما الله وحيلهم علو شرق الشمس سائل من سمعه دون نوفر من يشير لي فصل بين مقطعين أو بين فترتين، ودور علامه مرقية واحدة، تتكلم بمصطلح حريا على أسلوب إحدى محطت هلام الربيع بين مشهدين يطلعن الأنفاس Take your breath

كنت أحاول الخروج من صلاصه لآلتكثت بهمني حين سمعت صوت ذلك الرجل، ويصرخه كنت فقتز لحظتي، بعد في ن سيف بعض علامات المرقية إلى الرواية حين دور ن فهم معنيها، سامع الملامد بترتيب معين، ساعد ثلاث كلمات مع فصل ثم ريمو مع مطلع ثم عد ثلاث وأمع إشارة تمجب لطسي طيب حشر ن يحشون في الرواية معني مشتر هاسي بمعني أني ممته !! المهم .. لا أعرف في أي العواير ضب واقف، فقد عدت ضله متشبه في نول، المتلوي ضلأضي والوجه الضالحة للواقص فيه، وقد راحوا ينمسيون عرف وفهر !! ضن يحرك يده قرب راسه وضانه يرتكب مصباح كهر يان في أدنه - إنها المسافة يا عيني..

معاضب الجميع دور ن يحضب حدا وبضرا، يحوي دور ن يشير إلى أرواوسي السوائل هل لظلمة السقافة هدم معني مرتعد بدلتني م به عني التقافة، أرواوسي هدم م يعبه قلندر قلب الشاه سيد !! هو من متضخمي لحة حري غير ليجني !! لوجب عليه عده ن يقلب القاب بعن المساهة هل تعتمد قلب الشاه ليوحي للمستمع بقلب القاب إلى حرف يحمل للظلمة معني حرة الحد مثلا !!؟ ونحرك لعصب الاسم في مدري هاسي، جسدت به سميتفخت فمسرعت، في الوقت، مسبب إلى هدهدته ودفعه إلى البقاء بشما ..

هد الرجل لا يعييه بغيرته بكت ضفد، وقد سدد ن قلاب وهو يحدني بتلك النظرة القيمة، ولا يمكن أن تكون القراءة والثقافة معك للسخرية هذا مستحيل !! وهزرت رأسي عيشما كذكاه النتيجة التي توصلت إليها

إنها فقط لأوهام التي تثيره في هذه الرواية، ثم لا يمكنني أن أثير معه شجرا، لأن همن المؤخذع عدهم مني ساحس دوري وسعود إلى بهيه الضف الطويل الذي لم عد ري بهيه أوقد .. وتخصعت رخصتي للمعصرة لرعيه، قد يظنون هدا الرجل من ذلك، ودا ضن مهم عدهم سألتي ككثيرا للبدب الأرض الذي لي يعرف لي طريق هدا، ادا استعلمت تدعكرو، وادعكرو توبه !! فمضت أن أدس رأسي في زغال الرواية ككافامة..

صك في صف مويل حر تدل عن السر في شكل هذه العلام، معطونة على أوراق نو عرشه، مهج الشجرة بم متنصه في بطونه كصبل، الاخرق !! هي الحد !!؟ هي م بعد الحد !!؟ هي تجرير للمة أم للأدمة !! ونذكرت .. لا بد أنها الدافية..

اختر اي مقال من حويده يتسميم ضوله مع ضول القصيدة التي سوي ضيتها. وقصن كلمته كلمة
كلمه واحططه. ثم تشاوي بعشوبيه واحده واحده ورثته. بجذب بعضه حتى يظن شطراً شعريه
وحيث انتهى من لعبتك لحسونه ستظن هد تمت بضته قصيدة داذية!!

تظن هد الروايه روبيه داذيه؟! لا ينبغي. ر تظن الضكلمب بالاحوده من المال بعنه متدسته
المعسي مريبطه بموسوع واحد؟! قلده! سني كلمت هذه الروايه من ختول بيتر ر لا ريفت بيتر؟!
لطبيعه والعلوم والسيسه و لاقحمد والتمه؟! يظن المؤلف قد هض الحريه باضملمها على اختلاف
مقلاتيه و جرى عليه الخلفه؟! وهجورب في تحطه سيبه ر مبل قلم لأصع على خفل ضمحه من
سممها. إشاره X خفيظه يمتد حطه المتضمن من الروايه الى الروايه لظن. ألي يعتبر هد بعد مته
عم حط شيف في حق الضكلمب الذي قد يظنضف في ذاك الزمن به بعد يسبق عموره؟! وتاهت لي
معني سوات حديث يدب اقرب الى الصراح و الشجر لضف صدت مجرد حديث توفعت ان
ميدليه يربعين في اسمعه للاخيرين لايعد الشبهه عنهم اذا م نهيم

- وعقهم الله ه قدرهم! الاسعر ليمعوا البهريب ولهميش الموضف في بحيوحه يعمد عهه!
- والله معك حق ولا نس نهيم يجب قطعوا ع الصلح المصريه لمح الاختصر.

بدت العيراب حرجه من قلب الروايه التي صكت حملها. رعبت في التدخل للاستمرار عن خض
هده انشاقف م دام بطلا لنفقس حقيتهن ومثلي ممي بعضني صكلمب تلك الروايه الذي بي عتقد
به ليس موجودا سلا ليضفب هكل تلك الموسي و لم بعد موجود بعد ر سلب منه هكل تلك الموسي
ودهمته للانصر وفي الوقت المناسب - وم هضر وهي المسببة التي يفتي حبه حتي اليوم! امتعت
عن التدخل. قلل مديري الرحلب يعمدان دفعي الى مرقق حوس فيه مقلب عقيم و غير فيه عن راي
قد يودي بي الى التهلكه!

وفي نصف صويل حر تحب لشمس الحرفه دانه. ظلمت بـنح هظفرة تمريق طفلي هذا الانباس
يتجسد على الصمعدن حتى هضر هروبي الشمس حر في حديث الدس

- وهظف ستممي الشهر بعد ر صرحه هكل م تملك خلال بومه الثلاثه الاولى
- الله سيدبرها حكما دبرها طوال الأعوام الماضية..
- يا حبيبي اخرج من مرقفه الدم التي يعمرك به محطاب الأحير وشهد - لم يقل سمح -

ستار الغمام العربي..

- نس على حق همه لن ترى اللون الأحمر إلا في م نقش من قطع الشيايب المنقوشة على جساد
لنساء

لا سمى الطلي بهر هكلهن مصطورات الى اخضر ثي بهر ضلم يخنصر يامد وشهور
ومرة أخرى أتدقني الوقت المناسب

مزاب ومزاب حرجت من التباس الروايه والوعيه في حوقه و تمريقها الى التباس الأحديث التي
باتت أشبه بتلك الروايه ملاحق الاشمده مدم معذب موسف متجهيم حانب بين بواب حراف
معتل. مستلف بين كثيرين لنيل قسده م راحة على رحيم باب سرير! لا تظنر حارس لاسطوانه

عد بضد تميز لعمو الحواء الذي يديه حشده .. ليقتدي الوقت المناسب في كل مرة ويعيدي ربي
جادة البقاء الذي لا يشبه العيش أو الحياة

وحي لا بدو مشاهير من هناك بد واحد لا يضطر إلى الوقوف معاذ في صف طويل للوصول
إلى عتبة وللحصول على ما يحنى واحد إنه باب الباب الذي أسقطه ولا أوضح، على غير عادة القصة
التي تترك للعنفي حل ومورف وبتحديد كفي لا يضطروا إلى حل ومورف قد واحد كضرضه لي ما لا
قصده من هذا لامتدته سببه قفص عجزي عن الحصول على البيت، لحنني خلف عتبة الباب حتى مع
صهايمي وعربي عمراً ككاملاً

على كل حال مع مثله المصاح في فعل ذلك الباب استقبلتي ورحتي بموال حله اسمعرا، بل كتاب
يشده الواقفون من حولي لا معي موال لنهر! معذب شطبي العنسية تتنص عليّ لكن الوقت المناسب
لجم رغبتني في المرأه منهن هلتدبل هوون وقع من المرأه والصوريخ

- هل ربي؟ - ولد بكتضيد لم يعنى قد ربي لعنسي هربت ربي تعدي ربي - المراقبون
ولاد احرام معمو، ايس من لعن في الامتدح - سيجب تف عدم هتدمل!

وتضارب الضلالت في ربي - عش ونعب - امتدح ومعمو - ونحب العبرة مثل حبل عصفوت
دبل يتدل من الزوب لتي لم كفي قد أتممت! كضرب في ما بمضرب - قوله ردا عليها، لكن روحني
كفادت وفي الوقت المناسب قد اسجبت وقد هسبت عيده بالدموع لتهدد بدم بعد يوم طويل لا
أخسبه إلا توميا لوميا!

حس التبادر رسميه الترفيه في صداع مدميه واقفي على عذته اليومية ككمتشبع من لهن
لعتيم والبله المقيم همي المسلسل لا يحد لعتشش الفلورن شريفه للتعبير عن حبهام سوي الحبهام،
وفي الأجبر تشطفر الديار لهنه الله لهنهته السعيدة تحب القند نف متعمه بالأسلاء والدماء
واللاحيون في عية لسنده لا هبل حير المسعديت المسروقه فوق رؤوسهم والحن الهشه بسد
لسعد حبي الزهيم عن الأعدي لتي لا تعمل رؤوس وفي الاعلان سيمه ملاين لا تملصها تملك
شائيه فسرجن وديره؟ وفي مسند رسل SMS هتم دون ر تحب علي السو - وحن بعدك
بعدم الامور! وفي الوقت المناسب معذب باسمي على زر جهاز التحكم للجم عواء دال الدثب الرقيق،
لعنسي صرور هيب نيق من الليل العربي من هد نه على اتمم ما نيق من لرويه مظل العبد الذي
بشاي واقف عني قديمي ضوال دال الهبر لأخرج منها كفي دخلت اليه بضمه من حبهام في همي
ملعوف بكفمن من فوس والتباس ولأرملع بقمر اليوم قبل ر حد متعم من الوقت للتصغير في ي من
متاهتها التي احتوتني مع متهتي موال النهار لهنه وككلمدة مد عوم ضويله، دون ر جد حتى في
بومي متصف للأحلام!

وفي الصباح اليك كتر استيقظت ككلمة لا على زقرب العصفير كفي يسميفض بظال
الحكيات بل عني صواحبي الفزع من وقع الاصعاب والداق ولعلعه الرصاص لأهص مسعجلا
لوصول إلى نور حديد قعقي في عموده بومي - دون ر سمي قبل خروجي تقول تلك الروايه لأعبد
قرايتها بمريد من العبد هيب يشبه ملقمه جديدا من ملقوس الموصى اليومية!

أنين الثلج..

د. طلال عواد

ليست للراحة ..

هذه المقاعد في الأماكن العامة..

إنها للانتظار..

(رؤيف المهنا)

1 -

خذ بعد الدفاتر المرتبة لساعة اليد. فقد وصل قبل الحصة بقليل. فقدت هدف النتائج قد بدت بالترافق. بساعة فوق المقعد الحشوية وهو قروب الحديقة ممطبة. اذهب باليدين الحبيب إلى قلبه فغضب لمحتة التي يرتديها الآن. بهمه موشحه بالرمادي. ففكر بزيده بهمه. ويدعظر انه سأل ليدفع عندما اشتراه.

= أزعج لمحة بهمه.

= لديها واحدة بهمه موشحة بالرمادي (في عملية ونيتة

= أهبطني إيانها، لو سمحت.

ويرد مدحولا إقتاع بهمه عدم هي الحبة بدرا. تجد عيب شيء يمين. فهو ليس عملياً عسى الاملاق. واستدرك إلا قلبه. فهو برغم السج. لا يزال ككالتج.

تحت النعمة ففكر يظهر فميمه ذو اللون الوردي. ففكر لونه يشبه إلى حد صغير لوان الوردي الدمشقي، الذي يزين فسحة دارهم. لا لحي (الديسة) ففكر الوردي شريح تمدد على يسار باب الدار، متاهب لاستقبال القدمين بطله خلوه وسجده عطرية. حد بهمه عميق. عدم بدفكر بيته ومساءل ما هذه القدرة العجيبة عند وزود. لدر. ان يصلك راحته. يمع دكره.

كان يرتدي معطفاً رمدياً. كانوا الصيب الذي يلف هذه المدينة طوال العام تقريباً. وكانت قبعة دات نور داحض بحمص من فضة قليلاً الخوص الوردي الذي يحيط بها. ففكر لبسه يعطيه نوارب بين الشرق من حيث. تى. و العرب حيث هو الآن. أما قبعة فتد. حمص عليه. نافذة ممرمة تشعرك بأنه على موعد.

لاحد من السمعة طلمت قليلا وان هناك نحب لأمم قد صهر وحيدة في القبة السموية
وتسدل ثراه منكي ببطرة احد البرد بسمال إليه فالتفت إلى النجم عاتبا

- لاد بت بعيد هكذا ؟ لا عوفك ي صاحبي ؟ لا بد ان تصعب مع في مقهى العجوز والا
من أين لك ان تعرف هذه الإجابات عن عشرات الأسئلة التي راودتني هذه الساعة ؟

أرداب شدة البرودة حطم دمى حدى المصحة حوى رقبة و عبد تومصب معلمة بحيث يعلية
صغير دهن ممتص واستعرب تفرق حبيبه تحت الصبح رعم البرد رفح قبعة قليلا ليصبح عرفة هرد
عليه النحية رخل عجز في مقعد مقبل أصعرب به لم يلحظ وجود هذ الرجل قليلا ثم نسي وجوده
بعد ثواني وعاد يبحث عن صديقه حيث تركته يلح وحده على مقربة في السماء لم يجد احداً،
صغاب السماء حالمة من الهجوم وحسن اللون الرمادي يعلني السواد الذي يحبه مرصع بالهجوم
- حتى أنت يا صاحبي ؟؟

شمر سبب الثلج يدرب على وحيتيه ويسيل على حدود واستعرب لدا الثلج دافى هجده 15 عصب
عصب من البرودة والانتظار وشمر لوهله هجم لو به قد صبر المنص ثم شمر به لم يعد وحيد التبت
باحث ليري دالك النجم نفسه يفتح تحت أجلة ندم في مستقون ورق

فجأة لم يعد الثلج دافى على وحيتيه هجم نضر و تركته البرودة والوحدة هتمصب واقفا
ورفع قبعة تحية للمجوز المقبل وسار على غير استعجاب على دروب الحديقة المغطاة بالأمم

-2-

وقب حلب سهرته تنظر شدة إلى الثلج الذي بدأ منهض في تعلية عيوب كمشاب المجرة وقد
عجبه ذلك طفل الأعجاب، هضم نضر برعجه منظر سطح الحوار تقصيه قطعه فرميد هب وقطعة
هناك و منظر الرصيف الذي تهدم حرقه ولم تصلة يد المديبه بعد فالحى شعبي ومتطرفة وهناك
أحياء أكثر أهمية لا تعمل معها عين المديبة أبدا

رافته فطرة ان يتقون لديها قدرة الثلج على تعلية عيوب الأصدفه، هبتمعت الا ان ابسامتها
سرعن ما تلاشت ندم من دم عييه شربت من العيوب معلية الثلج والمشب والجور
شفتي من شرودها ربه المنبه في الترابه بعد انظرو هجت المكثرة وقر ب
ملاحظتي، الحديقة الصيفية، الخامسة مساءً

- لى ذهب، قلته سرعه بلهجة نواتق من عدم الذهب ثم هكرت كنت سمية ملاك
لأنه طالك اتقدي من ورعات موكده بالصح حينا وبالنوجية أحيات وهذا هو بالصيف ما لم تعد
تستطيع احتضنه فمن يقن اسمه ستراف هذا الزمن ؟ ومن قعه به من دور الآخرين يملك
الحكمة؟ كانت مقتمه به، لو هبت الآن سيكتون بتطرفة مدعه من التحقيق عن الشب الذي راه
بوصله بسيارته إلى بيته،
- من هذا الشاب؟

- لماذا صعدت معه بالسيارة؟
- لماذا هو بالذات؟
- من اقترح ذلك؟
- أين كنتم عندما اقترح ذلك؟
- وهل التقيتما صديقةً أمام الباب؟
- وأين كنتم تقف سيلوتيه؟
- ألم تكن معك إحدى زميلاتك؟
- ولماذا خرجت وحده من العمل؟
- ولهم كانت الساعة؟
-

وسلبته من لاسيته التي تصعب على أي محقق حسني وبعد أن يعرب عن قناعته بأنه يفعل محض مندهه ويهيمني عن ذلك بعبور ملهه الشكك تبد سبعة جري من المصح والإرشاد الذي يدور عادة حول الشيطان الذي يمسره داس حيث اجتمع اثنان والأثنان هم يعني د وي رجل حر حتى لو كان عجوز ما إذا كان هو و به فتاة جري هـ الشيطان بطور داس بلثا كفيد ففهم من مرة شاهدت معه فتاة في السيارة و ففهم من مرة مدحه صديق في اللواتي عرده عليهم التوسيل بمسيرته بمعنى للمعانيه فتحت له باب السيارة ومعه عدة في التوسيل و ففهم تحدث عن لياقته وأسبوبة الرقيق في لعتلام انه وروبي كفت من الأوروبيين كفي يردن مدحفظ

ولم يفتن ذلك برعبي على الأسلاك إلا سبي عدم منح بي الحظيل ذات مرة ورددت عسى توجيهاته بسؤال

- وأين كان الشيطان عندما وأنتك برضة كفتي؟

آجاسي بلياقته (المهودة).

- كفتي؟ ومن هذه كفتي؟ وكفتي سمع من لعتلام أن تقري بصلك به؟ هي لا شيء مقاربة بك. أنت لا تعرف من مضرتك عددي كفتك لا تعرف من مضرتك عددي. لا تنقش بي؟ ي حبيبي. ونظر الي ابن حيي لك كفت من كفتي مرس حصلة شعرك الحمراء هذه التي نعطلي حبيبيك؟ لا بأذي بفتور العلم ثم بشرق عبده بيسمونه التي لا تفر ليقول لي وهذا المشر الذي يشكك من داس كفتك كفت حبه؟ كفتك كفت مكي لا كفتك (بمئة واحدة) من وكفتك لرافتك؟

وأنتي الشيطان. وأنتي نفسي. وأنت في حيه من جديد. ضعيفة من أمانه كفل الصعاب. لذلك لن أهيبه بالثا كفيد لي أذهب

-3-

الـ لـ ذهب الأخيرة فالتـ وهي تتعل حدامـ ونحلف حقيبتـ ، وتعلق الباب خلفـ ، وتطلع لدرج وثـ . وثلاث مجدته مابق مبرة الأجرة

– " الحديقة الصيفية . الباب الحلقى

متاحرون ليس كذلك؟ سأل السيق متناصق مع ابنة مسخرة

تظهر بابها تبحث عن شيء في حقيبتـ . واستمرت بالبحث الى ان يس السيق من تصويبه ورفع عييه عن مرة بعد ذلك هي يجـ ، رعب عييه عن حقيبتـ . ثم علقته يدور استمرات ويكرب من لاهة الجانبية إلى الشارع.

استغشمت نه لا ترى شيئاً قرب مـ عييه واحبـ بية ليبيغراد التاريخيه التي مند 'حيثـ برحزها وتمثلها البيرزه . وواحبـ الحلال البحريه المنعصه في ضريقه عرس بصيصهـ ، وبس من مختلف لأعمار والأعراق ، وضرق وقنواب بهريه وحسور خشبيه وبيتيويه . حتى بهر الف بالصف البعيب التي قلبه مر هو الآخر دون ان تلتص له نفس بسـي هو محور اهتمامه الآن . ونفس تمصيرف مصعب على لوم مصعبه عن لتأخير كذبت تسامح إذا نفس لا يزال منظر في مساحتهم . تحببه في نهاية درب لتمثيل . حيث تتحقق الأشجار مشكفه سدح رنعه ، سائر فيهم مقاعد خشبيه جميله تتناسب مع روح المكان وبترنعه من به كذبت شبه مسخرة من به سيجده على حد هذه المقاعد . بل على مقاعد منعت . إلا ان سواها نفس بوزقهـ ومده اوا لم تحده؟ نظرت الى مساعته كذبت الساعه تشترب من لسانه إلا ربح

– " هل يمكن أن نسرع قليلاً؟ سأكتبـ ، ثم نومت مبشره على هذا الطلب . فالإجابة كانت نظرة شابهة من السائق من خلال مرآة السياره

-4-

دورت عييه في المساحه لم تحد حداً سوى رحلى عجوزين يتحدثن دون ان ينظر حدهم الى الآخر كن ينظر كلامهم الى الأمام . التي جهه مجدده نظرب الى حيث ينظرون لم تحد حداً ثم عارب النظر الى مقعد المساحه مقعداً مقعداً ، لم تحد حداً بابل ملي مقعدهم المقعد ، نفس معلى بالثالج الأبيض كفهـ . إلا امكس جلوسهـ .

دورت عييه ذنيه فالتقت بعيني حد المجوزين وحده مبسم . ثم شارب بأصابعه من بيحت عه قد مشى . مدلت يديه كذبت استسلاماً لأمر قد وقع . ثم وهزت رافعه وسها إلى السماء ، ولمسب لا رالت تجههـ . مبس لمسي التي نجم شعورته ينظر اليه هزئ من عليته

مشت مطرقه تنظر الى الاممكس ككأنه جوانسهـ كليـ تجعد لبرهـ وحده أنس التلج متعصراً تحت اقدامه نفس يسل الى ادراضهـ وتساءلت هو الذي يحزيهـ م هي تجريهـ

رحلة باتجاه واحد..

□ عربي وطني

حبّ الترحال كثيراً لم يتردد في المشرفة في "يه رحلة" التي مصدر من يتبع الأرض الواسعة، وكان يسعى للتعرف عن ممرات الجغرافيه والتاريخ وعلم الاجتماع والاقتصاد. وسوى ذلك من معلومات مفيدة يلتقطها المرء في مثل هذه الرحلات. حصلت معظم هذه الرحلات قبل أن يروج وقبل أن يبرق بابلتين أخيراً، جل اهتمامه وملاذ كمال فراغ في حياته.

اتمسك به صديق يسأله عن رغبته في المشرفة بالرحلة المزمع القيام بها من استنبول عبر بلد كفيه، نفع هذا الصديق به قادر على تقديم بعض الخدمات لرافقيه كطوبه قد شارك في الرحلة ذاتها، مند عامين مضى.

لم يتكلف في موافقه كذا مدهم في إحرااب السفر استشار روحه وابنيه ولم تصانع وحده منهم، كفى يثمين أن يتمتع بهذا لقاعده بهية ممتعة.

اقترب موعد السفر، مضطرب، لا يعرف السبب فظفر من به سيحطلى حتى يتروك، ثم وابنيه وحدثني خاسه و به سبق وزير الأمطيه ذاته، مند سنتين ولده قرئت عشرة الأيام.

حدث ساعة السفر، حين الألم يقتصره خاف من مور بومهم استعرض شريف حبه، في عمه، بني سافده مع هله وعائلته الصغره لم يتردد، حص به لن يعود من هذه لرحله ماذا يفعل؟ من يحير عائلته بشفه واسطرابه وحوهه؟ هل يلبي السفر؟ ماذا يقو لصديقه الذي طلب منه المرافقه؟ سوبر ظهير من أن قلبه سيمم عن الحرقه لا يد من الضرر، حرم مره، لم أتمه السفر، واسطلق لي مضطرب تجمع بفيه رملاء الرحلة.

قبل انطلاق الرحلة واودعه فظفر، في يمانا بسببه مره ثانية إلى كذا برعبين بسفره، حمدا ستوافض من سائب سيريد قلفهم وحوههم عليه لا داعي فليصحب على عصبه قليلا.

ودع زوجته وابنيه، لم يطر في عيونهم كان شبه منيفر، نه لن يراهم بعد الآن.

ممناء املشت لرحله وسكو الحدود السوريه الرطبه عند مدينه كسب هطلت مطر غريرة مصاحبة في غير موعدها كذا ندير شوم نه تمى ألا يسمح الأتراك للرحلة بالدخول، بعد أن علم أنهم في هذه النقطه يلقون الحدود عند الواحدة ليلا، حكم أن ثلاثة من زملاء الرحلة لم يحصلوا على موافقة رسمية للممره، وعن الرعم من محولات الضيره لقس العملين في مرزح الجزيرة والجوارات السوريه بأن يحصلوا على موافقات لهم عبر المانكس، إلا أن هذه الجهود قد بت بالشل.

قال جاءت لوجدها، ستعود جميعاً بعد أن طال انتظرك حتى الثانية والصيف صبحا لكن قراراً بتأدية الجميع لرحلتهم وعودة الثلاثة كان قد اتخذ.

عاد الاضطراب والحواف، وفي احتمالات التضام بظفر لم يعرف له، لم بعد بثنى بالظنرة التي سنتقلهم من استنبول إلى استنبول، لكن من العمل؟

وصلوا مطار أنطاكية. رأى عشرات المسافرين من جنسيات مختلفة تتوافد إلى قاعة الانتظار. هدأ توتره قليلاً. قال: نحن كثير، ولن يحصل مضروء للجميع، علل النفس بأن يرضى بعصير مشترك جمع أكثر من مئة راكب. كابر ولم يشعر أحداً بما يحتم به. صعد إلى الطائرة وكان حريصاً أن يكون ملاصقاً لإحدى النوافذ ليتمكن من التمتع بمنظر الفضاء ورؤية الأرض من السماء والتقاط بعض الصور لإرضاء هواية لأزمته أكثر من أروعة عتود مضته.

ما كاد يمكث في مقعده، ويتلقى تعليمات من قائد الطائرة بربط الأحزمة استعداداً للطيران، حتى أحس أنه يساق إلى حتفه، فالأمر أمر، لقد وقعت القأس بالراس.

انتابه شعور بالإقياء، حاول إيقافه، لجأ إلى الدليل السياحي التركي المرافق لهم طالباً منه أن يشرح حالته الصحية والنفسية للمضيئة، عليها تستطيع تقديم مهنئي أو منوم له، استغرب الدليل الأمر وطلب منه الصبر ورباطة الجأش، خجل من نفسه، لم يتفقون وحده من بين جميع المسافرين بهذه الحالة من الخوف والقلق والاضطراب أعغمض عينيه، مال برأسه قليلاً وأراحه على كتف زميله في المقعد المجاور، فكاد يطلب من المضيفة أن تسمح له بالتمدد في الممر بين المقاعد، استبعد الفكرة عذفاً لا تليق به، تعرضت عجالات الطائرة، بعد تعليمات أقيت بلغة تركية لا يفهمها، وانطفضية لم يقطن قادراً على استيعابها.

ضجارت الطائرة من الطراز القديم، سقفها منخفض، مقاعدها متراساً ومتلاصقة، تضاد المضيفة لا تستطيع التنقل في ممرها الوحيد الضيق، تمنى لو يستطيع أن يصرخ بأعلى صوته: أنزلوني لا أرغب المتابعة في هذه الطائرة اللعينة.

بدأ الارتفاع المتأرجح، والاهتزاز غير المألوف، الذي عزاه لرداءة الطقس، أو لسوء القيادة، أو لهذا الضخم الهائل من الرعب المنتشر في شراييله، وربما لهذه الأمور مجتمعة، ثم يستلج النظر من النافذة، زاد الارتفاع، وضربت الأرقام والمعلومات القائلة التي تظهر أمام كل مسافر على شاشة صغيرة توزع البع في أرجاء الطائرة؛ تظهر بسرعة 950 قدم بالساعة، وعلى ارتفاع يزيد عن عشرة آلاف متر، والحرارة في الخارج تصل إلى 42 تحت الصفر.

مرت الثواني صفاتها عقود من الزمن؛ تشنجت رقبته، قدمت المضيفة طعماً لم يتمكن من تناول لقمة منه.

انقضت ساعة وتمتف بل دهر وتصف ووصلت الطائرة استانبول بأمان، نظر إلى جواره في المقعد وقال: الحمد لله وصلنا، بقي رهب العودة وجزء منه طفاير ليقتلني.

قيل نهاية الرحلة التي لم يذق حلاوتها حاول أن يقتنع زملاءه ألا يصود معهم، فقد استعظروا واستملفوا وجوده المنفرد معهم، حيث ضانوا - إلا هو - أزواجاً، قال أحدهم: سنعمل على إلهائك خلال إيابنا، قال الثاني: لن نضكون مرتاحين إن لم ترافقتنا في العودة، أما الثالث فقال: يمكن إعطالك دواء منوماً، لكنه كان مقتنعاً أنه لن يتحمل فطرة ركوب الطائرة مرة ثانية في حياته. ومع علمه أن السفر بالبر من استانبول إلى أنطاكية يستغرق سبعة عشر ساعة متواصلة فقد حسم أمره، داخل الحافلة همس في أذن جواره قائلاً: ما أجمل رؤية الأرض، لكن ليس من السماء!

استنبول، 6/10/2009

سرقة حظ الآخر..

□ د. إسماعيل شعبان

1 - اعتادت المجوز أم إبراهيم ذات السبعين عاماً أن ترى بائع أوراق اليانصيب أبو جميل ذي الأربعين عاماً يمر أمام بيتها كل أسبوع مرة على الأقل وهو ينادي بصوته المبحوح الذي لا يبعث على الثقة:

جرب حظك واربح (...) ذاقتراً رقم الجائزة الصغير للمسحب التالي

ثلاث ملايين، عشرة ملايين، عشرين مليون... إلخ.

2 - وبغض النظر عن اعتبار أن اليانصيب قمار أو غيره، وهل التعامل به بيعاً أو شراء يعتبر خلافاً أم حراماً، وعن مدى إمكانية الربح أو الخسارة فيه - إلخ فهذا خارج عن إطار موضوع القصة هذه، وإن الجهة صاحبة القرار بالسماح به تتحمل مسؤولية الإجابة عن ذلك.

3 - وبما مطلع شهر أيلول من عام 1996 فكانت المجوز أم إبراهيم جالسة أمام عتبة دارها بعد عودتها من قبض تقاعد زوجها المتوفى منذ عشر سنوات (دون أن يترك لها غير تلك الدار المتواضعة في حارتها الشعبية الأكثر تواضعاً).

4 - فكانت تحدث يوم مع حفياتها من نساء الحارة (اليسيفطات الأميات في الغالب)، الجالسات بقربها على قارعة الطريق البادئة التي قليلاً ما تمر بها وسائل المواصلات الحديثة المزعجة بأصواتها وغبارها وما تنفثه من دخان سام.

5 - وهجأة أطل بائع اليانصيب أبو جميل بهيئته القوضوية وسخلة الصفرافية التي لا تدعو للثقة، وهو ينادي بصوته الأجش: المليون - اربح المليون بورقة فقط - وهو يعرف في داخله أن ما يقوم به من تحريض على الشراء لا يرتاح إليه الضمير الحي، وأن نسبة الذين يربحون قليلة جداً من هذه الصفقات (الخسارة يشكّل شبه دائم).

لأن المقامر دائماً خسران وحسب قانون الاحتمالات قليلاً ما يربح، وعلى أساس ذلك كانت دور القمار هي الراحة دائماً على حساب المقامرين الخاسرين (الذين قد يخسر أحدهم تمويشة عمره بيلة واحدة أو جلسة واحدة على مائدة خضراء مع ككاس وسيجار ومجموعة فيش مقابل حسنة تحرشه على الاستمرار حتى النهاية التي غالباً ما تكون الإفلاس).

6 - وابن الكثيرين قد اشتروا من أبي جميل سابق الكثير والكثير من المرات، ولكن دون أن يحالفهم الحظ حتى مرة واحدة... إلخ.

7 - فجأة تذكرت أم سليمان (إحدى التلميذات) أن لدى زوجها نصف ورقة كان من قد سحبتها منذ أكثر من شهر ونسبها في جيبه، فاستوفت أبا جميل وأسمرت بإحضارها، لتقدمها له ليمرّف لها نتيجتها، (معللة النفس بعلق يعتمد عليه في الأيام الصعبة الكثيرة في حياة الفلاس)، ولكن النتيجة السلبية شيء معروفة لدى سيب الحظ، نظر بسرعة لرقم الورقة وتاريخها، وقال لها بهلوه: غير رابحة، راميا لها إياها بلا ميلاة قائلا لها بسخرية: (انتمها وأشربي ميتها) ماذا يده برزومة الأوراق؛ جربوا مرة أخرى يتريحو، ولطفن واحدة متهن لم تنشر، لا لعدم الرغبة بالشراء، ولكن لحنيق ذات اليد وانعدام السهولة الفائضة عن الضروريات لشراء ورقة بالنصيب.

8 - تاملت في مكانها أم إبراهيم، التي شالما حلمت بتجريب حظها ولو مرة واحدة بشراء ورقة بالنصيب، مدفوعة بالفصول بأنها ستريح المليون، وتحقق بعض ما ضاعت تحلم به، مما لم يتحقق لها في حياتها السابقة الملهة بالعانة والحرمان.

وبعد تردد قالت له: (أعطني ورقة لشوف حظي بآخر هالمر)، وضحكت وضحكت معها قريبتها قائلا لها: (بظفرا يتريحي المليون ويتشري سيارة ومنكسدر فيها).

وفعلًا سحبت أم إبراهيم ورقة من بين رزمة الأوراق الممدودة لها وأتقدته مئة ليرة، ليرد إليها ثلاثين منها، وطلت أم إبراهيم ورقة بالنصيب مع النقود، وضاحتها أصبحت إحدى أوراق النقود لديها، وربما أصبحت أهم ورقة في حياتها، ووضعتها في حقيبتها التي وضعت في عبا بهلوه وعناية، حالة بأن الحظ سيحالفها وستريح بالنصيب من أول مرة، وستصبح ثرية في خريف العمر ربما تستعيد بالمال بعض بهجة الشباب الماضي... إلخ.

9 - وبعد أسبوع، وبينما كان بائع بالنصيب يتجول بأورقه في الحارات والشوارع والأزقة، (على عادته أسبوعياً)، رأى مجموعة النسوة ضحكاتهن في المصالح ذاته الذي رآهن فيه شهر الخميس الماضي، ولكن أم إبراهيم لم تكن بينهن. وما إن شاهدهن حتى تذكرن زميلتهن أم إبراهيم، وأنها قد اشترت ورقة ضفالة منه في المرة الماضية، فتأدينها: يا أم إبراهيم، أحضري ورقتك بالنصيب وتعالني لنشوف حظك...

10 - وقف بائع بالنصيب أبو جميل متلهفاً لرؤية الورقة التي يشك بأنها الرابحة، حيث تتبع في الثلاثاء الماضي المسحب الأخير على شاشة التلفاز، وتبين نتيجة السحب أن الورقة الفائزة بالجائزة الأولى مبيعة في مدينته، وأنها كانت من بين أرقامه التي باعها، وهو يبحث بهلوه عن صاحبها، ليأخذ منه الحوان المجزي لجائزة المليون.

11 - وحضرت أم إبراهيم (العلوية) بابنسانتها الوديع، لتقدم ورقتها للبائع، قائلة له: شوف لي إياها فانا لا أعرف القراءة ولا الكتابة ولا أعرف قراءة الأرقام.

12 - وما إن لح البائع أبو جميل رقم ورقة أم إبراهيم، حتى لمعت عيناه، وتوترت قسمات وجهه، واضطرب كله، وارتجت يده، وأبتسم ابتسامة صفراء، سرعان ما أخفاها بقوة، قائلاً بصوت منهج، ونظرات زائفة: إنها تم تريح شيئاً، عوضك على الله، مبقياً الورقة لديه... لأنها كانت هي الرابحة للجائزة الأولى، جائزة المليون.

13 - وشاهد أبو جميل من عندهم مسرعاً وربما يدعو للريبة والشك في اضطرابه ، دون أن يعرض عليهم الشراء كعادته سابقاً ، وشوهد أبو جميل وهو يسرع التخلي بعيداً عن المكان دون أن يلوي على شيء ضالحرامي الذي فاز بفنيته الثمينة في وضع النهار وهو يسرع للتواري عن الأنظار حتى لا يكتشفه.

14 - ومنذ ذلك الوقت لم يعد أبو جميل يمر بالمنطقة ، ويقال إنه ترك بيع أوراق البانصيب وأصبح رجل أعمال يعمل بالتجارة).

15 - واستمرت التمسوة في مزاجهن البريء ، بضحك مداعبات زميلتهن أم إبراهيم ، التي نديت حظها قائلة: (بالشباب ما مكان في حث ، هلق على خافة القيريدو يصير فيه حث يا حسرتي)... وذاغت: (يا ريتا اشتريت بالمسعين ليرة سكر وشاي وخبز وحليب مكان أحسن...).

16 - ولظن أم إبراهيم لم تدر حتى الآن ، أنها ربحت الجائزة الكبرى وسرق أبو جميل حظها بالمليون ، ضربة الحظ الوحيدة التي صادفتها في حياتها ، ولظن بائع البانصيب اللئيم سافر بلزم وخسة ونذالة ويتون ضمير حظها الذي جاء متأخراً جداً ، مستغلاً أميتها وبساطتها وسنّها الضعيف ، وجعلها بأمور الحياة القابضة المعاصرة وعدم معرفتها بأن الذي لا يعرف أن يقرأ ويتفحص ما يخصه بنفسه ، ربما ضاعت أو تضيع عليه فرص كثيرة ، وربما التي قد تكون الوحيدة ذات القيمة في حياته.

17 - ولظن حتى لو عرفت أم إبراهيم الآن سر ورقتها تلك ، فهي لم تعد تستطيع أن تفعل شيئاً غير المزيد من الحسرة ، لأن الورقة بعد أن أصبحت في حوزة البائع ، أصبحت ملصقة له حسب القانون الذي يشول: (إن الحيازة في المنقول سند للملكية) ، وبالتالي لا تستطيع أم إبراهيم الادعاء ضده أو إثبات سرقة لحظها... إلخ ، لأن القوانين كلها لا تغطي للمفلسين والأبرياء.

18 - وطمع من أفراد وشعوب فقيرة أضلّت وتوكلت حقوقها أمام أعينها من قبل من هم أمثال أبي جميل وغيره من دون أن يستلموها فعل شيء.